

Gilles Deleuze

CRITICA E CLINICA



Il libro, pubblicato in Francia nel 1993, può essere considerato il testamento letterario-filosofico di Gilles Deleuze, morto suicida a Parigi nel 1995. Il piccolo Hans di Freud, Bartleby, l'enigmatico personaggio di un racconto di Melville, e ancora Nietzsche, Beckett, Lawrence e altri sono i punti di sostegno di un pensiero che scava ed esplora ciò che sta al limite del linguaggio quando quest'ultimo si fa scrittura e invenzione di una nuova lingua. Scrivere, per Deleuze, è una sorta di delirio che trascina le parole al di fuori di se stesse, facendole diventare visioni, musica, colori, sonorità.

<http://cultura-non-a-pagamento.blogspot.it/>

Ocr e conversione a cura di Natjus

Titolo originale
Critique et clinique
© 1993 Editions de Minuit, Paris

Traduzione
Alberto Panaro

Copertina
FG Confalonieri CReE

ISBN 88-7078-427-4
© 1996 Raffaello Cortina Editore
Milano, via Rossini 4

Prima edizione: 1996

INDICE

Introduzione

1. La letteratura e la vita
2. Louis Wolfson o il procedimento
3. Lewis Carroll
4. Il più grande film irlandese (“Film” di Beckett)
5. Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana
6. Nietzsche e san Paolo, Lawrence e Giovanni di Patmos
7. Ri-presentazione di Masoch
8. Whitman
9. Quel che dicono i bambini
10. Bartleby o la formula
11. Un precursore misconosciuto di Heidegger, Alfred Jarry
12. Mistero di Arianna secondo Nietzsche
13. Balbettò
14. La vergogna e la gloria: T.E. Lawrence
15. Per farla finita con il giudizio
16. Platone, i greci
17. Spinoza e le tre “etiche”

Fonti

I bei libri sono scritti
in una specie di lingua straniera.
Proust, *Contro Sainte-Beuve*

INTRODUZIONE

Quest'insieme di testi, alcuni inediti e altri già pubblicati, si organizza intorno a determinati problemi. Il problema di *scrivere*: lo scrittore, come dice Proust, inventa nella lingua una nuova lingua, una lingua, in qualche modo, straniera. Scopre nuove potenzialità grammaticali o sintattiche. Trascina la lingua fuori dai solchi abituali, la fa *delirare*. Ma il problema di scrivere non si scinde nemmeno da quello di *vedere* e *sentire*: in realtà, quando nella lingua si crea un'altra lingua, è l'intero linguaggio che tende verso un limite " asintattico ", "agrammaticale", o che comunica con il proprio esterno.

Il limite non è al di fuori del linguaggio, ne è il di fuori: è fatto di visioni e audizioni non linguistiche, ma che solo il linguaggio rende possibili. Ci sono quindi una pittura e una musica proprie della scrittura, come effetti di colori e di sonorità che s'innalzano al di sopra delle parole, E' attraverso le parole, in mezzo alle parole, che si vede e si sente. Beckett parlava di "fare dei buchi" nel linguaggio per vedere o intendere "cos'è nascosto dietro". Di ogni scrittore bisogna dire: è un veggente, un audiente; "mal visto mal detto"; è un colorista, un musicista.

Queste visioni, questi ascolti non sono una faccenda privata, ma formano le figure di una Storia e di una Geografia continuamente reinventate. È il delirio che le inventa, come *processo* che trascina la parola da un capo all'altro dell'universo. Sono eventi alla frontiera del linguaggio. Ma quando il delirio ricade allo *stato clinico*, le parole non sbocciano più su nulla, non si sente e non si vede più nulla attraverso di loro, tranne una notte che ha perso la sua storia, i suoi colori e i suoi canti. La letteratura è salute.

Questi problemi tracciano un insieme di vie. I testi qui presentati e gli autori presi in considerazione rappresentano tali vie. Alcune sono brevi, altre più lunghe, ma s'incrociano, ripassano per gli stessi posti, si avvicinano o si separano,

ognuna apre una prospettiva su altre. Alcune sono vicoli ciechi, chiusi dalla malattia. Ogni opera è un viaggio, un tragitto: ma compie questo o quel percorso esterno solo in virtù dei percorsi e delle traiettorie interne che la compongono, che ne costituiscono il paesaggio o il concerto.

1. LA LETTERATURA E LA VITA

Scrivere non è certo imporre una forma (d'espressione) a una materia vissuta. La letteratura si situa piuttosto sul versante dell'informe o dell'incompiutezza, come ha detto e fatto Gombrowicz. Scrivere è una questione di divenire, sempre incompiuto, sempre in fieri, e che travalica qualsiasi materia vivibile o vissuta. E' un processo, ossia un passaggio di Vita che attraversa il vivibile e il vissuto. La scrittura è inseparabile dal divenire: scrivendo si diventa-donna, si diventa-animale o vegetale, si diventa-molecola fino a diventare-impercettibile. Questi divenire si concatenano l'un l'altro secondo una particolare linea di discendenza, come in un romanzo di Le Clézio, oppure coesistono a tutti i livelli, secondo porte, soglie e zone che compongono l'intero universo, come nell'opera potente di Lovecraft. Il divenire non va nel senso opposto: non si diventa Uomo, in quanto l'uomo si presenta come una forma d'espressione dominante che pretende d'imporsi a ogni materia, mentre donna, animale o molecola hanno sempre una componente di fuga che si sottrae alla loro stessa formalizzazione. La vergogna di essere uomo: c'è una ragione migliore per scrivere? Anche quando è una donna che diviene, deve divenire-donna, e questo divenire non ha nulla a che vedere con uno stato a cui essa potrebbe appellarsi. Divenire non significa raggiungere una forma (identificazione, imitazione, Mimesis), ma trovare la zona di vicinanza, d'indiscernibilità o d'in differenzi azione tale da non potersi più distinguere da *una* donna, da *un* animale o da *una* molecola: non imprecisi o generici, ma imprevisti, non preesistenti, tanto meno determinati in una forma in quanto acquistano singolarità in una popolazione.

Si può instaurare una zona di vicinanza con qualsiasi cosa, a condizione di crearne i mezzi letterari, come con l'aster in André Dhôtel. Qualcosa passa attraverso i sessi, i generi o i regni.¹ Il divenire è sempre "tra": donna tra le donne, o

animale fra altri. Ma l'articolo indeterminativo rende effettiva la sua potenza solo se spossa il termine a cui trasmette il divenire dei caratteri formali che fanno dire *il, la* ("l'animale qui presente..."). Quando Le Clézio diventa-indiano è un indiano sempre incompiuto, che non sa "coltivare il mais o intagliare una piroga": entra in una zona di vicinanza piuttosto che acquisire caratteri formali.² Lo stesso vale, secondo Kafka, per il campione di nuoto che non sapeva nuotare. Qualsiasi scrittura comporta dell'atletismo, ma questa virtù atletica, lungi dal riconciliare la letteratura con gli sport o dal fare della scrittura una disciplina olimpica, si esercita nella fuga e nella defezione organiche: uno sportivo a letto, diceva Michaux. Si diventa animale proprio in quanto l'animale muore; e, contrariamente a un pregiudizio spiritualista, è l'animale che sa morire e ne ha il senso o il presentimento. La letteratura incomincia con la morte del porcospino, secondo Lawrence, o con la morte della talpa, secondo Kafka: "Le nostre povere zampette rosse tese a invocare una tenera pietà". Si scrive per i vitelli che muoiono, diceva Moritz.³ La lingua ha l'obbligo di seguire deviazioni femminili, animali, molecolari, e ogni deviazione è un divenire mortale. Non c'è linea retta, né nelle cose né nel linguaggio. La sintassi è l'insieme delle deviazioni necessarie create di volta in volta per rivelare la vita delle cose.

Scrivere non è raccontare i propri ricordi, i propri viaggi, i propri amori e i propri lutti, i propri sogni e i propri fantasmi. Sarebbe come peccare per eccesso di realtà, o d'immaginazione: in ambedue i casi è l'eterno papà-mamma, struttura edipica che si proietta nel reale o s'introietta nell'immaginario. Si va in cerca di un padre, al termine del viaggio o all'interno del sogno, in una concezione infantile della letteratura. Si scrive per il proprio padre-madre. Marthe Robert ha spinto fino in fondo questa infantilizzazione, questa psicoanalisi della letteratura, senza lasciare al romanziere altra scelta che essere Bastardo o Trovatello.⁴ Anche il divenire-animale non è al riparo da una riduzione edipica, del genere "il mio gatto, il mio cane". Come dice Lawrence, "se io sono una giraffa, e gli inglesi ordinari che scrivono su di me dei bravi cani beneducati, è tutto qui: sono animali diversi [...] voi detestate istintivamente l'animale che

sono io".⁵ Come regola generale, i fantasmi trattano l'indeterminato solo come maschera di un personale o di un possessivo: "un bambino viene picchiato" fa presto a trasformarsi in "mio padre mi ha picchiato". Ma la letteratura segue la via opposta, e si pone solo scoprendo sotto le persone apparenti la potenza di un impersonale che non è affatto una generalità, ma una singolarità al livello più alto: un uomo, una donna, una bestia, un ventre, un bambino... Non sono le prime due persone che servono da condizione all'enunciazione letteraria; la letteratura incomincia solo quando nasce in noi una terza persona che ci spoglia del potere di dire Io (il "neutro" di Blanchot).⁶ Certo, i personaggi letterari sono perfettamente individuati, e non sono né vaghi né generici; ma tutti i loro tratti individuali li elevano a una visione che, come un divenire troppo potente per loro, li trasporta in un indefinito: Achab e la visione di Moby Dick... L'Avaro non è affatto un tipo, anzi, i suoi tratti individuali (amare una giovane donna ecc...) lo fanno accedere a una visione: *vede* l'oro, in modo tale che comincia a fuggire su una linea stregata dove acquisisce la potenza dell'indefinito - *un avaro...*, *dell'oro*, ancora dell'oro... Non c'è letteratura senza tabulazione, ma, come ha saputo vedere Bergson, la fabulazione, la funzione tabulatrice non consiste nell'immaginare o nel progettare un io. Raggiunge piuttosto quelle visioni, s'innalza fino a quei divenire o potenze.

Non si scrive con le proprie nevrosi. La nevrosi, la psicosi non sono passaggi di vita, ma stati in cui si cade quando il processo è interrotto, impedito, chiuso. La malattia non è processo, ma arresto del processo, come nel "caso Nietzsche". Così lo scrittore in quanto tale non è malato, ma piuttosto medico, medico di se stesso e del mondo. Il mondo è l'insieme dei sintomi di una malattia che coincide con l'uomo. La letteratura appare allora come un'impresa di salute: non che lo scrittore abbia necessariamente una salute vigorosa (ci sarebbe a questo proposito la stessa ambiguità dell'atletica), ma gode di un'irresistibile salute precaria che deriva dall'aver visto e sentito cose troppo grandi, troppo forti per lui, irrespirabili, il cui passaggio lo sfinisce, ma gli apre dei divenire che una buona salute dominante renderebbe impossibili.⁷ Da quel che ha visto e sentito, lo scrittore torna con gli occhi rossi, i

timpani perforati. Quale salute può bastare a liberare la vita ovunque si trovi imprigionata dall'uomo e nell'uomo, dagli organismi e negli organismi, dai generi e nei generi? È la salute cagionevole di Spinoza che, per quel tanto che dura, testimonia fino in fondo una nuova visione alla quale si apre al volo.

La salute come letteratura, come scrittura, consiste nell'inventare un popolo che manca. Inventare un popolo spetta alla funzione tabulatrice. Non si scrive con i propri ricordi, a meno di farne l'origine o la destinazione collettive di un popolo a venire, ancora sepolto sotto i suoi tradimenti e rinnegamenti. La letteratura americana ha questa capacità eccezionale di produrre scrittori in grado di raccontare i propri ricordi, ma come ricordi di un popolo universale composto dagli emigrati di tutti i paesi. Thomas Wolfe "mette per scritto tutta l'America, così come la si può trovare nell'esperienza di un solo uomo".⁸ Per la precisione, non è un popolo chiamato a dominare il mondo. È un popolo minore, eternamente minore, preso in un divenire-rivoluzionario. Forse esiste solo negli atomi dello scrittore, popolo bastardo, inferiore, dominato, sempre in divenire, sempre incompiuto. Bastardo non indica più uno stato di famiglia, ma il processo o la deriva delle razze. Io sono una bestia, un negro di razza inferiore da tutta l'eternità, È il *divenire* dello scrittore. Kafka per l'Europa centrale, Melville per l'America presentano la letteratura come l'enunciazione collettiva di un popolo minore, o di tutti i popoli minori, che trovano la loro espressione solo attraverso e nello scrittore.⁹ Benché rinvii sempre ad agenti singolari, la letteratura è concatenazione collettiva di enunciazione. La letteratura è delirio, ma il delirio non riguarda il padre-madre: non c'è delirio che non passi attraverso i popoli, le razze e le tribù, e che non frequenti la storia universale. Ogni delirio è storico-mondiale, "spostamento di razze e di continenti". La letteratura è delirio, e a questo titolo gioca il proprio destino fra due poli del delirio. Il delirio è una malattia, la malattia per eccellenza, ogni volta che innalza una razza alla pretesa d'essere pura e dominatrice. Ma è misura della salute quando invoca quella razza bastarda oppressa che ininterrottamente si agita sotto le dominazioni, resiste a tutto ciò che schiaccia e imprigiona e si configura in profondità nella letteratura come

processo. Anche in questo caso uno stato di malattia rischia sempre d'interrompere il processo o divenire; e si ritrova la stessa ambiguità della salute e dell'atletismo, il rischio costante che un delirio di dominio si mescoli al delirio bastardo e trascini la letteratura verso un fascismo larvato, la malattia contro la quale essa lotta a costo di diagnosticarla in sé e lottare contro se stessa. Fine ultimo della letteratura, liberare nel delirio questa creazione di una salute o questa invenzione di un popolo, ossia una possibilità di vita. Scrivere per questo popolo che manca... ("per" non significa tanto "al posto di" quanto "in favore di").

L'azione della letteratura nella lingua è più evidente: come dice Proust, vi traccia appunto una specie di lingua straniera, che non è un'altra lingua, né un dialetto ritrovato, ma un divenire-altro della lingua, una minorazione della lingua maggiore, un deli-rio che la porta via, una linea stregata che fugge dal sistema dominante. Kafka fa dire al campione di nuoto; parlo la vostra stessa lingua, eppure non capisco una parola di quel che dite. Creazione sintattica, stile: è questo il divenire della lingua. Non c'è creazione di parole, non ci sono neologismi che valgano al di fuori degli effetti di sintassi in cui si sviluppano. Sicché la letteratura presenta già due aspetti, in quanto opera una decomposizione o distruzione della lingua materna, ma anche l'invenzione di una nuova lingua nella lingua, attraverso creazione di sintassi. "La sola maniera di difendere la lingua è aggredirla [...]. Ogni scrittore è tenuto a farsi una propria lingua."¹⁰ Si direbbe che la lingua sia presa da un delirio, che la fa appunto uscire dai propri solchi. Quanto al terzo aspetto, deriva dal fatto che non si scava una lingua straniera nella stessa lingua senza che tutto il linguaggio a sua volta non ondeggi, non sia sospinto a un limite, a un fuori o a un rovescio che consistono in Visioni e Audizioni che non appartengono più a nessuna lingua. Queste visioni non sono fantasmi, ma vere Idee che lo scrittore vede e ode negli interstizi del linguaggio, nei divari del linguaggio. Non sono interruzioni del processo, ma soste che ne fanno parte, come un'eternità che può essere rivelata solo nel divenire, un paesaggio che appare solo nel movimento. Non sono al di fuori del linguaggio, ne sono il di fuori. Lo scrittore come veggente e audiente, fine della letteratura: è il passaggio della vita nel

linguaggio che costituisce le Idee.

Sono i tre aspetti sempre in movimento di Artaud; la caduta delle lettere nella decomposizione del linguaggio materno (R, T...); la loro ripresa in una nuova sintassi o in nuovi nomi di portata sintattica, creatori di una lingua ("eTReTé"); e infine le parole-soffio, limite asintattico a cui tende tutto il linguaggio. E per Céline, non possiamo far a meno di dire, per quanto ci sembri sbrigativo: il *Viaggio* o la decomposizione della lingua materna; *Morte a credito* e la nuova sintassi come una lingua nella lingua; *Guignol's Band* e le esclamazioni sospese come limite del linguaggio, visioni e sonorità esplosive. Per scrivere è forse necessario che la lingua materna sia odiosa, ma in modo tale che una creazione sintattica tracci in essa una sorta di lingua straniera, e che l'intero linguaggio riveli il proprio fuori, al di là di ogni sintassi. Capita di felicitarsi con uno scrittore, il quale invece sa di essere lontano dall'aver raggiunto il limite che si propone e che continuamente si sottrae, lungi dall'aver compiuto il proprio divenire. Scrivere è anche diventare altro da scrittore. A coloro che le chiedono in che cosa consiste la scrittura, Virginia Woolf risponde: chi vi parla di scrivere? Lo scrittore non ne parla, preoccupato d'altro.

Se si tengono in considerazione questi criteri, risulta evidente che, fra tutti quelli che fanno libri con intenzione letteraria, anche fra i matti, pochissimi possono dirsi scrittori.

Note

1 Cfr. A. Dhôtel, *Terres de mémoire, Les Ardennés*, Ed. Universitaires, Paris 1979, p. 225 (su un divenire-aster in *La Chronique fabuleuse*, Mercure de France, Paris 1960, pp. 79-86).

2 J.-M.G. Le Clézio, *Haï*, Flammarion, Paris 1987, p. 5. Nel suo primo romanzo, *Il verbale*, tr. it. Einaudi, Torino 1965, Le Clézio presentava in maniera quasi esemplare un personaggio colto in un divenire-donna, poi in un divenire-topo, poi in un divenire-impercettibile in cui si cancella.

3 Cfr. J.-C. Bailly, *La légende dispersée*, anthologie du romantisme allemand, UGE, Paris 1976, p. 38.

4 M. Robert, *Roman des origines et ortgines du roman*, Gallimard, Paris 1976.

5 D.H. Lawrence, *Lettres choisies*, voi. II, Plon, Paris 1934, p. 237.

6 M. Blanchot, *La pari du feu*, Gallimard, Paris 1949, pp. 29-30, e *L'infinito intrattenimento*, tr. it. Einaudi, Torino 1977, p. 511: ai personaggi “basta che accada [...] qualcosa che possano cogliere solo rinunciando al potere di dire io”. Qui sembra che la letteratura smentisca la concezione linguistica che trova nei commutatori, e specialmente nelle prime due persone, la condizione stessa dell'enunciazione.

7 Sulla letteratura come operazione di salute, ma per coloro che non ne hanno o ce l'hanno solo cagionevole, cfr. Michaux, postfazione a “*Mes propriétés*”, in *La nuit remue*, Gallimard, Paris 1967; e J.-M.G. Le Clézio, *Haï*, cit., p. 7: “Forse un giorno si saprà che non c'era arte, ma solo medicina”.

8 A. Bay, prefazione a Thomas Wolfe, *De la mort au matin*, Stock, Paris 1987 (tr. it., senza la prefazione di Bay: *Dalla morte al mattino*, SE, Milano 1988).

9 Cfr. le riflessioni di Kafka sulle letterature cosiddette minori, in *Confessioni e diari*, tt. it. a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972, pp. 296-298; e quelle di Melville

sulla letteratura americana: Hawthorne e i suoi muschi, tr. it. in Tutte le opere narrative, voi. VII, Mursia, Milano 1992, pp. 98-103.

10 M. Proust, Correspondance avec Madame Strauss, Lettera 47, Livre de poche, Paris, pp. 110-115 ("non ci sono certezze, nemmeno grammaticali").

2. LOUIS WOLFSON O IL PROCEDIMENTO

Louis Wolfson, autore del libro *Le schizo et les langues*, si autodefinisce “lo studente di lingua schizofrenica”, “lo studente malato di mente”, “lo studente di lingue pazzo” o, secondo la sua scrittura riformata, “*le jeune òme sqizofrène*” (il giovane schizofrenico).¹ Questo impersonale schizofrenico ha molti sensi, e per l'autore non indica soltanto il vuoto del suo corpo: si tratta di una battaglia in cui l'eroe non può cogliersi se non sotto una specie anonima analoga a quella del “giovane soldato”. Si tratta anche di un'impresa scientifica, in cui lo studente non ha altra identità se non quella di una combinazione fonetica o molecolare. Si tratta infine, per l'autore, non tanto di raccontare quel che prova e pensa, quanto di dire esattamente quel che fa. E non costituisce l'originalità minore del libro il fatto di essere un protocollo di sperimentazione o di attività. La seconda pubblicazione di Wolfson, *Mia madre, musicista, è morta...*, verrà presentata come un'opera a due, appunto perché è intrecciata con i protocolli di malattia della madre cancerosa.²

L'autore è americano, ma i testi sono scritti in francese, per ragioni che appariranno subito evidenti. Quel che fa lo studente, infatti, è tradurre secondo determinate regole. Il suo procedimento è il seguente: data una parola della lingua madre, trovare una parola straniera di senso simile, ma che abbia dei suoni o dei fonemi comuni (di preferenza in francese, tedesco, russo o ebraico, le quattro lingue principali studiate dall'autore). Per esempio, *where?* sarà tradotto con *wo?* *hier?* *où?* *ici?*, o meglio ancora con *woher?* L'albero, *tree*, potrà dare *tere*, che diventa foneticamente *dere* e sbocca nel russo *derevo*. Una frase qualunque della lingua madre sarà quindi analizzata nei suoi elementi e movimenti fonetici per essere convertita in una frase di una o di più lingue straniere insieme che le somigli nel suono e nel senso. L'operazione dev'essere fatta il più velocemente possibile, tenuto conto dell'urgenza della

situazione, ma esige anche molto tempo, tenuto conto delle resistenze proprie di ciascuna parola, delle inesattezze di senso che sorgono a ogni tappa della conversione, e soprattutto della necessità in ciascun caso di estrarre regole fonetiche applicabili ad altre trasformazioni (le avventure di *believe*, per esempio, occuperanno una quarantina di pagine). È come se coesistessero e si compenetrassero due circuiti di trasformazione: uno che prende meno tempo possibile, l'altro che copre il maggiore spazio linguistico possibile.

Il procedimento generale è questo: la frase *don't trip over the urne, ne trébuche pas sur le fil*, non inciampare sul filo, diventa *tu'nicht trébucher über èth hé Zwirn*. La frase di partenza è inglese, ma quella d'arrivo è un simulacro di frase che prende in prestito da diverse lingue, tedesco, francese, ebraico: ima "torre di *babel*".³ Fa intervenire delle regole di trasformazione (di *d* in *l*, di *p* in *b*, di *v* in *b*), ma anche delle regole d'inversione (non essendo l'inglese *wire* investito a sufficienza dal tedesco *Zwirn*, s'invocherà il russo *prolovka* che rovescia *wir* in *riv*, o piuttosto *rov*).

Per vincere resistenze e difficoltà di questo genere, il procedimento generale è portato a perfezionarsi in due direzioni. Da una parte, verso un procedimento amplificato, fondato sulla "trovata di associare tra loro le parole in modo più libero": la conversione di un vocabolo inglese, per esempio *early* (*tòt*, presto), potrà essere cercata nelle parole e locuzioni francesi associate a *tòt*, e che comportino le consonanti R o L (*suR-Le-champ*, *de bonne heuRe*, *matinaLement*, *diLigemment*, *dévoRer L'espace*); oppure *tired* sarà convertito al tempo stesso nel francese *faTicfué*, *exTénué*, *CouRbaTure*, *RenDu*, nel tedesco *maTT*, *KapuTT*, *eRSchòpft*, *eRmudeT* ecc. Dall'altra parte, verso un procedimento evoluto: in questo caso non si tratta più di analizzare e neppure di astrarre certi elementi fonetici dalla parola inglese, ma di comporli con diverse modalità indipendenti. Così, fra i termini incontrati di frequente sulle etichette delle confezioni alimentari, si trova *vegetable oil*, che non pone grandi problemi, ma anche *vegetable shortening*, che resta irriducibile al metodo usato di solito: sono *sh*, *r*, *t* e *n* a creare difficoltà. Bisognerà rendere mostruosa e grottesca la parola, far risuonare tre volte, triplicare il suono iniziale (*shshshortening*), per fissare il primo *sh* con *n* (l'ebraico

chemenn), il secondo *sh* con un equivalente di *t* (il tedesco *Schmalz*), il terzo *sh* con *r* (il russo *jir*).

La psicosi è inseparabile da un procedimento linguistico variabile. Il procedimento è il processo stesso della psicosi. Quello dello studente di lingue presenta nell'insieme analogie impressionanti con il celebre "procedimento", a sua volta schizofrenico, del poeta Raymond Roussel. Costui operava all'interno della lingua madre, il francese; convertiva dunque una frase originaria in un'altra, di suoni e di fonemi simili, ma di senso totalmente diverso (*"les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard"* e *"les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard"*: "le lettere del bianco sulle sponde del vecchio biliardo" e "le lettere del bianco sulle bande - o code - del vecchio predone").⁴ Una prima direzione dava il procedimento amplificato, in cui parole associate alla prima serie venivano prese in un altro senso associabile alla seconda: stecca del bigliardo, e vestito a strascico del predone. Una seconda direzione conduceva al procedimento evoluto, in cui la frase originaria si trovava presa in composti autonomi (*"J'ai du bon tabac..."* = *"jadetube onde aubade"*: ho del buon tabacco = giada tubo onda serenata). Un altro caso celebre era quello di Jean-Pierre Brisset: il suo procedimento fissava il senso di un elemento fonetico o sillabico mettendo a confronto le parole di una o più lingue in cui questo elemento entrava; poi il procedimento si amplificava e si evolveva, per dare la trasformazione del senso stesso secondo le diverse composizioni sillabiche (così i prigionieri erano dapprima immersi *"dans l'eau sale"* - nell'acqua sporca -, erano *"dans la sale eau pris"* - nell'acqua sporca presi -, erano quindi dei *"salauds pris"* - dei mascalzoni presi -, poi li si vendeva nella *"sulle aux prix"* - sala di vendita.⁵

Nei tre casi, si estrae dalla lingua madre una specie di lingua straniera, a condizione che i suoni o i fonemi restino simili. Ma in Roussel è la referenza delle parole a essere messa in dubbio, e il senso non resta uguale: così l'altra lingua è solo omonima e resta francese, benché agisca come una lingua straniera. In Brisset, che mette in discussione il significato delle proposizioni, vengono chiamate in causa altre lingue, ma per mostrare l'unità del loro senso nonché l'identità dei loro suoni (diavolo, e *dieu-aïeul*, oppure *dì-a vau l'au*).⁶ Nel caso di

Wolfson, il cui problema è la traduzione, tutte le lingue si radunano disordinatamente, per conservare uno stesso senso e gli stessi suoni, ma distruggendo sistematicamente la lingua madre inglese a cui vengono strappati. A costo di modificare un po' il senso di queste categorie, si potrebbe dire che Roussel costruisce una lingua omonima al francese, Brisset una lingua sinonima, Wolfson una lingua paronima all'inglese. È forse il fine segreto della linguistica, secondo un'intuizione di Wolfson: uccidere la lingua madre. I grammatici del XVIII secolo credevano ancora a una lingua-madre; i linguisti del XIX secolo esprimono dei dubbi e cambiano le regole sia di maternità che di filiazione, appellandosi talvolta a lingue che sono soltanto sorelle. Forse ci vuole un trio infernale per andare fino in fondo. In Roussel il francese non è più una lingua madre, perché nasconde nelle sue parole e nelle sue lettere gli esotismi che suscitano le "impressioni d'Africa" (secondo la missione coloniale della Francia); in Brisset non c'è più lingua-madre: tutte le lingue sono sorelle e il latino non è una lingua (secondo una vocazione democratica); e, in Wolfson, l'americano non ha neppur più l'inglese come lingua madre, ma diventa la mistura esotica o il "*pot-pourri* d'idiomi diversi" (secondo il sogno dell'America di raccogliere gli emigranti del mondo intero).

Ma il libro di Wolfson non appartiene al genere letterario e non pretende di essere poesia. A rendere il procedimento di Roussel un'opera d'arte è il fatto che il divario tra la frase e la sua trasformazione viene colmato da una proliferazione di storie meravigliose, che spostano sempre più in là il punto di partenza e finiscono per nascondere del tutto. Per esempio, l'evento tramato dal "*métier à aubes*" idraulico racchiude il "*métier qui force à se lever de grand matin*".⁷ Sono visioni grandiose. Puri eventi che si realizzano nel linguaggio e che oltrepassano condizioni e circostanze di effettuazione, come una musica va al di là delle circostanze in cui la si suona e dell'esecuzione che se ne fa. È lo stesso in Brisset: liberare la faccia sconosciuta dell'evento o, come dice lui, l'altra faccia della lingua. Perciò i divari fra l'una e l'altra combinazione linguistica generano grandi eventi che li riempiono, come la nascita del collo, lo spuntare dei denti, la formazione del sesso. Ma non c'è nulla di simile in Wolfson: un vuoto, uno scarto

vissuto come patogeno o patologico sussiste fra le parole da convertire e le parole di conversione, e nelle conversioni stesse. Quando traduce l'articolo *the* nei due termini ebraici *èth* e *hè*, commenta: la parola della lingua madre è "incrinata dal cervello altrettanto incrinato" dello studente di lingue. Le trasformazioni non raggiungono mai il lato grandioso di un evento, ma restano appiccate alle loro circostanze accidentali e alle loro effettuazioni empiriche. Il procedimento resta quindi un protocollo. Il procedimento linguistico gira a vuoto, senza raggiungere un processo vitale capace di produrre una visione. Per questo la trasformazione di *believe* occupa tante pagine, segnate dagli andirivieni di coloro che pronunciano la parola e dagli scarti fra le differenze combinatorie realizzate (*Pieve-Peave, like-gleichen, leave-Verlaub...*). Dappertutto sussistono e si propagano dei vuoti, cosicché il solo evento che si levi tendendo il suo volto oscuro è una fine del mondo o un'esplosione atomica del pianeta che lo studente teme sia ritardata dalla riduzione degli armamenti. In Wolfson il procedimento è di per sé l'evento, che non ha altra espressione se non il condizionale, e preferibilmente il condizionale passato, suscettibile di stabilire un luogo ipotetico fra una circostanza esteriore e un'effettuazione improvvisata: "Lo studente di lingue alienato prenderebbe una *e* dall'inglese *tree* e l'intercalerebbe mentalmente fra la *t* e la *r*, se non avesse pensato che quando si mette una vocale dopo un suono *t*, il *t* diventa *d* [...]. Nel frattempo la madre dello studente alienato l'avrebbe seguito e sarebbe giunta al suo fianco, e lì di quando in quando avrebbe detto qualcosa di completamente inutile"...⁸ Lo stile di Wolfson, il suo schema proposizionale, unisce quindi all'impersonale schizofrenico un verbo al condizionale che esprime l'attesa infinita di un evento capace di riempire gli scarti, o al contrario di sprofondarli in un vuoto immenso che inghiotta tutto. Lo studente di lingue demente farebbe o avrebbe fatto...

Il libro di Wolfson non è neppure un'opera scientifica, malgrado l'intenzione realmente scientifica delle trasformazioni fonetiche operate. Il fatto è che un metodo scientifico implica la determinazione oppure la formazione di totalità formalmente legittime. È invece evidente che la totalità di riferimento dello studente di lingue è illegittima; non solo

perché è costituita dall'insieme indefinito di tutto quanto non è inglese, vera "torre di *babil*", come dice Wolfson, ma perché a definire questo insieme non giunge nessuna regola sintattica che faccia corrispondere i sensi ai suoni e ordini le trasformazioni dell'insieme di partenza, provvisto di sintassi e definito come inglese. E' sotto due aspetti, quindi, che lo studente schizofrenico manca di un "simbolismo": da una parte per la sussistenza di scarti patogeni che niente viene a riempire; dall'altra per l'emergenza di una falsa totalità che niente può definire. Perciò vive ironicamente il proprio pensiero come il duplice simulacro di un sistema poetico-artistico e di un metodo logico-scientifico. E appunto questa potenza del simulacro o dell'ironia fa del libro di Wolfson un'opera straordinaria, illuminata dalla gioia speciale e dal sole caratteristico delle simulazioni, in cui si sente germogliare dal fondo della malattia questa singolarissima resistenza. Come dice lo studente, "com'era piacevole studiare le lingue, pur nella sua maniera folle, se non imbecillica!". Perché "non di rado nella vita le cose vanno così: un po' meno ironicamente".

Per uccidere la lingua madre, è battaglia ogni momento, e prima di tutto contro la voce della madre, "altissima e acuta e for-s'anche trionfale". Lo studente non potrà trasformare una parte di quel che sente se non ha già eliminato e scongiurato molte cose. Appena la madre si avvicina, lui memorizza nella sua testa una frase qualsiasi di una lingua straniera; ma tiene anche sott'occhio un libro straniero; e inoltre emette dei brontolii con la gola e degli scricchiolii con i denti; ha due dita pronte a tappare le orecchie; oppure dispone di un apparecchio più complesso, una radio a onde corte di cui tiene l'auricolare in un orecchio, essendo l'altro tappato con un dito, e potendo allora la mano libera tenere e sfogliare un libro straniero. E' una combinatoria, una panoplia di tutte le disgiunzioni possibili, ma che hanno la particolare caratteristica di essere inclusive e ramificate all'infinito, e non più limitative ed esclusive. Queste disgiunzioni incluse sono proprie della schizofrenia e vengono a completare lo schema stilistico dell'impersonale e del condizionale: lo studente una volta avrebbe messo un dito in ciascun orecchio, un'altra un dito in uno solo, o il destro o il sinistro, essendo l'altro orecchio occupato dall'auricolare o da un altro oggetto, e la mano

sarebbe libera, oppure terrebbe un libro, oppure farebbe rumore sul tavolo... È una litania di disgiunzioni, in cui si riconoscono i personaggi di Beckett, e Wolfson fra loro.⁹ Wolfson deve disporre di tutto questo armamentario, stare continuamente all'erta, perché anche la madre conduce la sua guerra della lingua: o per guarire il cattivo figlio demente, come lui stesso dice; o per la gioia di "far vibrare il timpano del caro figlio con le sue corde vocali", o per aggressività e autoritarismo, o per qualche ragione più oscura, ora si muove nella stanza vicina, fa risuonare la sua radio americana ed entra rumorosamente nella camera del malato, che non prevede né chiave né serratura, ora cammina a passi felpati, apre silenziosamente la porta e grida velocissima una frase in inglese. La situazione è ancor più complessa, tanto da rendere indispensabile l'intero arsenale disgiuntivo dello studente per strada e nei luoghi pubblici, in cui è sicuro di sentir parlare inglese, e rischia addirittura ad ogni momento di essere interpellato. Perciò nel suo secondo libro egli descrive un dispositivo più perfetto, di cui può servirsi quando si sposta: uno stetoscopio nelle orecchie, collegato a un magnetofono portatile, di cui può staccare o riattaccare i collegamenti, abbassare o amplificare il suono, e che può permutare con la lettura di una rivista straniera. Questo uso dello stetoscopio gli dà particolare soddisfazione negli ospedali che frequenta, perché pensa che la medicina sia una falsa scienza, molto peggio di tutte quelle che può immaginare nelle lingue e nella vita. Se è esatto che mette a punto questo dispositivo fin dal 1976, molto prima della comparsa del *walkman*, si può ritenere, come lui afferma, che ne sia stato il vero inventore e che, per la prima volta nella storia, un *bricolage* schizofrenico sia all'origine di un apparecchio che si diffonderà nel mondo intero e renderà a sua volta schizofrenici popoli e generazioni.

La madre lo tenta o lo aggredisce anche in un altro modo. Sia con buona intenzione, sia per distoglierlo dai suoi studi, sia per poterlo sorprendere, ora mette rumorosamente a posto delle scatole di cibarie in cucina, ora viene a brandirglielo sotto il naso e poi se ne va, salvo rientrare bruscamente di lì a poco. Allora, durante la sua assenza, capita che lo studente si abbandoni a un'orgia alimentare, strappando le confezioni, calpestandole, ingerendo il contenuto in modo indiscriminato.

Il pericolo è molteplice, perché queste scatole hanno etichette in inglese che lui si vieta di leggere (se non con uno sguardo molto vago, per trovarvi delle scritte facili da convertire, come *vegetable oil*), perché non può sapere se contengono un cibo che va bene per lui, oppure perché mangiare lo appesantisce e lo distoglie dallo studio delle lingue, oppure perché i pezzi di cibo, persino in condizioni ideali di sterilizzazione delle confezioni, veicolano delle larve, dei vermicciattoli e delle uova rese ancor più nocive dall'inquinamento dell'aria: "trichina, tenia, lombrico, ossiuro, anchilostomo, fasciola, anguillula". Dopo aver mangiato, il senso di colpa è altrettanto grave come dopo aver sentito la madre parlare in inglese.

Per fronteggiare questa nuova forma di pericolo, si dà un gran daffare prima di tutto per "memorizzare" una frase straniera imparata; meglio ancora, fissa mentalmente, investe con tutte le forze un certo numero di calorie, ossia di formule chimiche corrispondenti al nutrimento auspicabile, intellettualizzato e purificato; per esempio, "le lunghe catene insature di atomi di carbonio" degli oli vegetali. Combina la forza delle strutture chimiche con quella delle parole straniere, o facendo corrispondere una ripetizione di parole a un'ingestione di calorie ("ripeterebbe le stesse quattro o cinque parole venti o trenta volte mentre ingerirebbe con avidità un ammontare di calorie pari in centinaia alla seconda coppia di numeri o in migliaia alla prima"), o identificando gli elementi fonetici che passano nelle parole straniere con formule chimiche di trasformazione (per esempio, le coppie di fonemi-vocali in tedesco, e più in generale gli elementi linguistici che si mutano automaticamente "come un composto chimico instabile o un radio-elemento di un periodo di trasformazione estremamente breve").

C'è quindi un'equivalenza profonda fra le insopportabili parole materne e i nutrimenti velenosi o contaminati, da un lato; fra le parole straniere di trasformazione e le formule o i legami atomici instabili, dall'altro. Il problema più generale, fondamento di queste equivalenze, è esposto alla fine del libro: Vita e Sapere. Cibi e parole materne sono la vita, lingue straniere e formule atomiche sono il sapere. Come giustificare la vita, che è sofferenza e grido? Come giustificare la vita, "cattiva materia malata", che vive della propria sofferenza e

delle proprie grida? La sola giustificazione della vita è il Sapere, che è di per sé il Bello e il Vero. Bisogna riunire tutte le lingue straniere in un idioma totale e continuo, come sapere del linguaggio o filologia, contro la lingua madre che è il grido della vita. Bisogna riunificare le combinazioni atomiche in una formula totale e in una tavola periodica, come sapere del corpo o biologia molecolare, contro il corpo vissuto, le sue larve e le sue uova, che sono la sofferenza della vita. Solo un'“impresa intellettuale” è bella e vera e può giustificare la vita. Ma come può avere questa totalità e questa continuità giustificante il sapere, che è formato da tutte le lingue straniere e da tutte le formule instabili, in cui sussiste sempre uno scarto che minaccia il Bello e in cui emerge solo una totalità grottesca che ribalta il Vero? È mai possibile “rappresentarsi in una maniera continua le posizioni relative dei diversi atomi di un intero composto biochimico abbastanza complicato... e dimostrare in un colpo solo, istantaneamente, e insieme in maniera continua, la logica, le prove a favore della veridicità della tavola periodica degli elementi”?

Ecco dunque una grande equazione di fatto, come avrebbe detto Roussel:

$$\frac{\text{parole della lingua madre}}{\text{lingue straniere}} = \frac{\text{cibo}}{\text{strutture molecolari}} = \frac{\text{vita}}{\text{sapere}}$$

Se consideriamo i numeratori, vediamo che hanno in comune il fatto di essere degli “oggetti parziali”. Ma questa nozione resta tanto più oscura in quanto non rimanda a nessuna totalità perduta. Quel che appare come oggetto parziale, in realtà, è quanto c'è di minaccioso, esplosivo, rumoroso, contaminato, o velenoso. O che contiene un oggetto di tal genere. O i pezzi nei quali esplode. Insomma, l'oggetto parziale è in un contenitore, e scoppia in pezzi quando si apre la scatola; ma a esser chiamato “parziale” è tanto il recipiente che il contenuto e i pezzetti, benché vi siano fra loro delle differenze: appunto, sempre dei vuoti o degli scarti. Così i cibi sono chiusi nelle scatole, ma contengono ugualmente larve e vermi, soprattutto quando Wolfson strappa a morsi le confezioni. La lingua madre è una scatola che contiene parole

che feriscono sempre, ma da queste parole cadono continuamente delle lettere, soprattutto consonanti, che bisogna evitare e scongiurare come altrettante spine o schegge particolarmente dannose e dure. Non è il corpo, a sua volta, una scatola che racchiude gli organi come altrettante parti, minate però da tutti quei microbi, virus e soprattutto cancro che lo fanno esplodere, saltando dall'una all'altra per dilaniare l'intero organismo? L'organismo è materno quanto l'alimento e la parola: sembra addirittura che il pene sia un organo femminile per eccellenza, come in quei casi di dimorfismo in cui un insieme di rudimentali maschi sembrano appendici organiche del corpo femminile ("gli sembrava che il vero organo genitale femminile fosse, piuttosto che la vagina, un untuoso tubo di caucciù pronto a essere inserito dalla mano di una donna nell'ultimo segmento dell'intestino, del suo intestino": questo perché le infermiere gli sembrano delle inculatrici professioniste per eccellenza). La bellissima madre, diventata orba e cancerosa, può quindi essere definita una collezione di oggetti parziali, che sono scatole esplosive, ma di generi e livelli diversi, che, in ogni genere e a ogni livello, si separano continuamente nel vuoto e aprono un divario fra le lettere di una parola, gli organi di un corpo o i bocconi di cibo (spaziatura che li regola, come nei pasti di Wolfson). È il quadro clinico dello studente schizofrenico: afasia, ipocondria, anoressia.

I numeratori dell'equazione di base ci danno una prima equazione derivata:

$$\frac{\text{parole della lingua madre}}{\text{lettere che feriscono}} = \frac{\text{alimenti}}{\text{larve nocive}} = \frac{\text{organismo}}{\text{organi cancerosi}} = \frac{\text{vita}}{\text{ingiusta, malata e dolorosa}}$$

Come sviluppare l'altra equazione, quella dei denominatori? Ha qualcosa a che fare con Artaud, con il combattimento di Artaud. In Artaud il rito del peyotl affronta le *lettere* e gli *organi*, ma per farli passare sull'altro versante, in soffi inarticolati, in un indecomponibile corpo senza organi. Alla lingua madre strappa delle parole-soffio che non appartengono più a nessuna lingua, e all'organismo un corpo senza organi che non ha più generazione. Alla scrittura-

spazzatura e agli organismi rovinati, alle lettere-organismi, microbi e parassiti, si contrappongono il soffio fluido o il corpo puro, ma l'opposizione deve essere un passaggio che ci restituisca quel corpo assassinato, quei soffi imbavagliati.¹⁰ Wolfson non è allo stesso "livello", perché le lettere appartengono ancora alle parole nella lingua madre e i soffi, nelle parole straniere, sono ancora da scoprire; resta quindi impigliato nella condizione di somiglianza di suono e di senso: gli manca una sintassi creatrice. È comunque una battaglia analoga, che comporta le stesse sofferenze, che dovrebbe farci passare dalle lettere che feriscono ai soffi animati, dagli organi malati al corpo cosmico e senza organi. Alle parole nella lingua madre e alle lettere dure Wolfson

oppone l'azione scaturita dalle parole di una o più lingue diverse, che dovrebbero fondersi, entrare in una nuova scrittura fonetica, formare una totalità liquida o una continuità allitterativa. Ai cibi velenosi Wolfson oppone la continuità di una catena di atomi e la totalità di una tavola periodica, che devono assorbirsi piuttosto che stagliarsi, ricostituire un corpo puro piuttosto che sostenere un corpo malato. Si noterà che la conquista di questa nuova dimensione, che evita il processo infinito delle schegge e dei divari, procede a sua volta attraverso due circuiti, uno rapido e l'altro lento. L'abbiamo visto per le parole: da una parte le parole nella lingua madre devono essere convertite il più velocemente possibile e senza interruzione, ma dall'altra, quelle straniere possono estendere il loro campo e formare un tutto soltanto attraverso dizionari interlingue che non passino più attraverso la lingua madre. Lo stesso vale per la velocità di un periodo di trasformazione chimica e l'ampiezza di una tavola periodica degli elementi. Anche le corse dei cavalli ispirano a Wolfson due criteri che guidano le sue scommesse come un minimo e un massimo: il minor numero possibile di "sgambature" preliminari del cavallo, ma anche il calendario universale degli anniversari storici che possono ricollegarsi al nome dell'animale, al proprietario, al fantino ecc. (così i "cavalli ebrei" e le grandi feste ebraiche).

I denominatori dell'equazione di base ci darebbero quindi una seconda equazione derivata:

$$\frac{\text{parole straniere}}{\text{torre di } Babil \\ \text{di tutte le lingue}} = \frac{\text{catene di atomi}}{\text{tavola periodica}} = \text{Sapere, ricostituzione di un corpo} \\ \text{puro e dei suoi soffi}$$

Se gli oggetti parziali della vita rinviavano alla madre, perché non rinviare al padre le trasformazioni e le totalizzazioni del sapere? Tanto più che il padre è duplice e si presenta su due circuiti: uno di periodo breve, per quanto riguarda il patrigno cuoco che cambia continuamente posto di lavoro come un “elemento radioattivo di periodicità di 45 giorni”, e l’altro di grande ampiezza, per quanto riguarda il padre nomade che il giovane incontra a lunghi intervalli in luoghi pubblici. Non è per l’appunto a questa madre-Medusa dai mille peni e a questa scissione del padre che bisogna riferire il doppio “scacco” di Wolfson, ossia la persistenza degli scarti patogeni e la costituzione di totalità illegittime?¹¹ La psicoanalisi ha un solo torto, quello di ricondurre le avventure della psicosi a un ritornello, l’eterno papà-mamma, volte interpretato da personaggi psicologici, a volte elevato a (unzioni simboliche. Ma lo schizofrenico non è all’interno di categorie familiari: erra in categorie mondiali, cosmiche, perché studia sempre qualcosa. Riscrive senza posa *De rerum natura*. Si evolve nelle cose e nelle parole. E quel che chiama madre, è un’organizzazione di parole che gli è stata messa nelle orecchie e nella bocca, è un’organizzazione di cose che gli sono state messe nel corpo. Non è la mia lingua a essere materna: è la madre che è una lingua; e non è il mio organismo che deriva dalla madre: è la madre che è una collezione di organi, la collezione dei miei organi. Quel che si chiama Madre è la Vita. E quel che si chiama Padre è l’estraneità, tutte quelle parole che non conosco e che attraversano le mie, tutti quegli atomi che continuano a entrare e uscire dal mio corpo. Non è il padre che parla le lingue straniere e conosce gli atomi: sono le lingue straniere e le combinazioni atomiche a essere mio padre... Il padre è il popolo dei miei atomi e l’insieme delle mie glossolalie - insomma, il Sapere.

E la lotta fra il sapere e la vita, è il bombardamento dei corpi da parte degli atomi, e il cancro che è la risposta del corpo. Come potrebbe il sapere guarire la vita e giustificarla in qualche maniera? Tutti i dottori del mondo, le “canaglie in

verde” che vanno a due a due come dei padri, non guariranno la madre cancerosa bombardandola di atomi. Ma il problema non è quello del padre e della madre. Il giovane potrebbe accettare i suoi padree-madre così come sono, “modificare almeno alcune delle sue conclusioni svalutative a proposito dei genitori”, e magari ritornare alla lingua materna a conclusione dei suoi studi linguistici. Era questa la fine del primo libro, con una certa speranza. Ma la questione era un'altra, poiché si tratta del corpo in cui vive, con tutte le metastasi che costituiscono la Terra, e del sapere in cui si evolve, con tutte le lingue che non la smettono di parlare, con tutti gli atomi che non la smettono di bombardare. E' lì, nel mondo, nel reale, che si scavano i vuoti patogeni e che si fanno e si sfanno le totalità illegittime. È lì che si pone il problema dell'esistenza, della mia esistenza. Lo studente è malato del mondo, e non del suo padre-madre. È malato di reale, e non di simboli. La sola “giustificazione” della vita sarebbe che tutti gli atomi bombardassero la Terra-cancro una volta per tutte e la restituissero al grande vuoto: soluzione di tutte le equazioni, l'esplosione atomica. Così lo studente combina sempre più le sue letture sul cancro, che lo informano su come questo progredisce, con l'ascolto di radio a onde corte, che gli annunciano le possibilità di un'Apocalisse radioattiva per farla finita con qualsiasi cancro: “soprattutto perché si può facilmente sostenere che il pianeta Terra nel suo insieme è colpito anch'esso dal più orribile cancro possibile, poiché una parte della sua stessa sostanza è degenerata e ha incominciato a moltiplicarsi metastatizzandosi e determinando, come effetto, il fenomeno straziante di quaggiù, ineluttabilmente intessuto con un'infinità di menzogne, ingiustizie, sofferenze,..., un male tuttavia che ora è trattabile e guaribile con dosi estremamente forti e persistenti di radioattività artificiale...!”¹²

Quindi, la grande equazione primaria mostrerebbe ora ciò che nasconde:

$$\frac{\text{metastasi del cancro}}{\text{apocalisse atomica}} = \frac{\text{Terra-cancro}}{\text{Dio-bomba}} = \frac{\text{vita}}{\text{sapere}}$$

perché “Dio è la Bomba, cioè (ed era piuttosto evidente)

l'insieme delle bombe nucleari necessarie alla sterilizzazione per radioattività del nostro pianeta (anch'esso estremamente canceroso... *èlôhim hou petsita*, letteralmente: Dio egli bomba"...13

A meno che non ci sia "possibilmente" ancora un'altra via, quella indicata da un "capitolo aggiunto" al primo libro: pagine brucianti. Si direbbe che Wolfson segua le tracce di Artaud, che aveva superato la questione del padre-madre, poi quella della bomba e del tumore, e voleva farla finita con l'universo del "giudizio", scoprire un nuovo continente. Da un lato il sapere non si contrappone alla vita perché, anche quando prende come oggetto la formula chimica più morta della materia inanimata, gli atomi di questa formula sono ancora tra quelli che entrano nella composizione della vita; e che cos'è la vita se non la loro avventura? E dall'altro lato la vita non si contrappone al sapere, perché persino i più grandi dolori conferiscono uno strano sapere a coloro che li provano; e che cos'è il sapere se non l'avventura della vita straziante nel cervello dei grandi uomini (il quale d'altronde assomiglia a un irrigatore ripiegato)? Noi ci imponiamo dei piccoli dolori per persuaderci che la vita è sopportabile, e persino giustificabile. Ma un giorno lo studente di lingue, pratico di condotte masochistiche (bruciature di sigarette, asfissie volontarie), incontra la "rivelazione" e la incontra proprio in occasione di un modestissimo dolore che si infliggeva: che la vita è assolutamente ingiustificabile, e a maggior ragione perché non deve essere giustificata... Lo studente intravede così la "verità della verità", senza potervi penetrare più a fondo. Traspare un evento: la vita e il sapere non si contrappongono più, non si distinguono neanche più, visto che l'una abbandona i suoi organismi nati, e l'altro le sue conoscenze acquisite; ma tutt'e due generano nuove straordinarie figure che sono le rivelazioni dell'Essere - forse quelle di Roussel o di Brisset, e anche quella di Artaud, la storia grandiosa del corpo e del soffio "innati" dell'uomo.

Ci vuole il procedimento, il procedimento linguistico. Tutte le parole raccontano una storia d'amore, una storia di vita e di sapere, ma questa storia non è indicata né significata dalle parole, né tradotta da una parola all'altra. Questa storia è piuttosto quel che c'è d'"impossibile" nel linguaggio, e tanto

più strettamente gli appartiene: il suo *fuori*. La rende possibile solo un procedimento che testimoni la follia. La psicosi è quindi inseparabile da un procedimento linguistico, che non s'identifica con nessuna delle categorie conosciute della psicoanalisi, perché ha un'altra destinazione.¹⁴ Il procedimento spinge il linguaggio a un limite, ma non lo oltrepassa. Sconvolge le designazioni, i significati, le traduzioni, ma perché finalmente il linguaggio affronti, dall'altro versante del suo limite, le figure di una vita sconosciuta e di un sapere esoterico. Il procedimento è solo la condizione, per quanto indispensabile. Accede alle nuove figure colui che sa oltrepassare il limite. Forse Wolfson resta sul margine, prigioniero della follia, prigioniero quasi ragionevole della follia, senza poter strappare al suo procedimento le figure che riesce appena a intravedere. Il problema infatti non è quello di varcare le frontiere della ragione, ma di attraversare vincitore quelle della sragione: allora si può parlare di "buona salute mentale", anche se tutto finisce male. Ma le nuove figure della vita e del sapere restano ancora prigionieri nel procedimento psicotico di Wolfson. Il suo procedimento resta, per un certo verso, improduttivo. E tuttavia è una delle più grandi sperimentazioni fatte in questo campo. Perciò Wolfson ci tiene a dire "paradossalmente" che talvolta è più difficile restare accasciato, immobile, che rialzarsi per andare più lontano...

Note

1 “Le jeune òme sqizofrène” = Le jeune homme schizophrène. Wolfson aveva elaborato un “perfezionamento” della lingua francese attraverso “semplificazioni dell’ortografia”. Ne dà alcune pagine di saggio in Appendice a *Le scbizo et les langues*, Gallimard, Paris 1970. [NdT]

2 L. Wolfson, Mia madre, musicista, è morta..., con un’intervista a L. Wolfson di A. Leguil-Duquenne, tr. it, SE, Milano 1987.

3 Gioco di parole fra Babel, Babele, e babil, cicalio, ciangottio. [NdT]

4 Nella prima frase “bianco” si riferisce ai segni fatti con il gesso sui bordi del biliardo; nella seconda, si riferisce all’europeo che, dall’Africa, scrive lettere a proposito del predone. [NdT]

5 Si vedano solo il Raymond Roussel di Foucault (Gallimard, Paris 1963 e 1992; tr. it. della prima edizione presso Cappelli, Bologna 1978), ma anche la sua postfazione, 7 propos sur le 7^e ange, alla riedizione di J.-P. Brisset, *La Grammaire logique. I.a Science de Dieu* (Tchou, Paris 1970), in cui mette a confronto i tre procedimenti di Roussel, di Brisset e di Wolfson, in funzione della distribuzione dei tre organi: bocca, occhi, orecchie. [Sale eau pris, salauds pris e salle aux prix equivalgono, foneticamente, a saloperie = mascalzonate, NdT]

6 “Diavolo” è scomposto in “dio-avolo” {olieu-aiul}; equivale, inoltre, alla pronuncia di “di-avavl’au” (a catafascio). [NdT]

7 “Métier” significa sia “mestiere” che “attrezzo, telaio”; “aube” è sia “alba” che “pala”. Il “telaio a pale” diventa quindi “il mestiere che obbliga ad alzarsi di buon mattino”. [NdT]

8 Alain Rey fa l’analisi del condizionale in sé e di come lo usa Wolfson: “Le schizolexe”, *Critique*, settembre 1970, pp. 681-682.

9 François Martel ha fatto uno studio particolareggiato delle disgiunzioni in Watt di Beckett: "Jeux formels dans Watt", *Poétique*, 1972, n. 10. Cfr. anche "Basta", in *Teste-morte*. Gran parte dell'opera di Beckett può essere compresa sotto la grande formula di Malone muore: "Tutto si divide in se stesso".

10 In Artaud le celebri parole-soffio si contrappongono sia alla lingua materna sia alle lettere frantumate; e il corpo senza organi si contrappone all'organismo, agli organi e alle larve. Ma le parole-soffio sono sorrette da una sintassi poetica e il corpo senza organi da una cosmologia vitale che oltrepassano da ogni parte i limiti dell'equazione di Wolfson.

11 Si veda l'interpretazione psicoanalitica di Wolfson da parte di Piera Casto-riadis-Aulagnier. La fine del suo saggio "Les sens perdu" (*Topique*, n. 7-8) sembra aprire una prospettiva più ampia.

12 L, Wolfson, ap. cit., p. 40. [NdT]

13 Ibidem, p. 170. [NdT]

14 Sull'"impossibile" nel linguaggio e sui mezzi per tenderlo possibile, cfr. J. - C. Milner, *L'amore della lingua*, tr. it. *Spirali*, Milano 1980 (in particolare le considerazioni sulla lingua materna e la diversità delle lingue). È vero che l'autore si rifà al concerto lacaniano di *lalangue*, in cui s'intrecciano la lingua e il desiderio, ma questo concetto non sembra riducibile alla psicoanalisi più di quanto non lo sia alla linguistica.

3. LEWIS CARROLL

Tutto incomincia, in Lewis Carroll, con un'orribile battaglia. È la battaglia del profondo: cose che scoppiano o ci fanno scoppiare, scatole troppo piccole per il loro contenuto, cibi tossici o velenosi, budella che si allungano, mostri che ci ghermiscono. Un fratellino si serve del proprio fratellino come esca. I corpi si mescolano, tutto si mescola in una specie di cannibalismo che riunisce alimento ed escremento. Persino le parole si mangiano. È il regno dell'azione e della passione dei corpi: cose e parole si disperdono in tutti i sensi o al contrario si saldano in blocchi indivisibili. Nel profondo è tutto orribile, tutto è nonsenso. *Alice nel Paese delle meraviglie* doveva all'inizio chiamarsi *Le avventure sotterranee di Alice*.

Ma perché Carroll non mantiene questo titolo? Perché Alice conquista progressivamente la superficie. Sale o risale alla superficie. Crea delle superfici. I movimenti di sprofondamento e di sotterramento lasciano il posto a leggeri movimenti laterali di scivolamento; gli animali del profondo diventano figure di carta prive di spessore. A maggior ragione *Attraverso lo specchio* investe la superficie di uno specchio e istituisce quella di un gioco di scacchi. Puri eventi si sprigionano da stati di cose. Non ci s'inoltra più nel profondo, ma si passa dall'altro lato a forza di scivolare, facendo come i manichini e rovesciando la parte dritta. La borsa di Fortunato descritta da Carroll è l'anello di Moebius, in cui una stessa retta percorre i due lati. La matematica va bene perché istituisce delle superfici e pacifica un mondo le cui miscele profonde possono essere terribili: Carroll matematico, oppure Carroll fotografo. Ma il mondo del profondo brontola ancora sotto la superficie e minaccia di farla scoppiare: anche esposti, dispiegati, i mostri ci assillano.

Il terzo grande romanzo di Carroll, *Sylvie e Bruno*, segna un ulteriore progresso. Si direbbe che l'antica profondità si sia appianata, sia diventata una superficie accanto all'altra.

Coesistono quindi due superfici, in cui s'inscrivono due storie contigue, una maggiore e una minore; una in maggiore e una in minore. Non una storia nell'altra, ma una accanto all'altra. *Sylvie e Bruno* è verosimilmente il primo libro che racconta due storie insieme; non una all'interno dell'altra, ma due storie contigue, con una continua combinazione di passaggi dall'una all'altra, grazie a un frammento di frase comune a entrambe, o alle strofe di una stupenda canzone che distribuiscono gli avvenimenti di ciascuna storia dai quali sono al contempo determinate: la canzone del giardiniere pazzo. Carroll domanda: è la canzone che determina gli avvenimenti o gli avvenimenti la canzone? Con *Sylvie e Bruno*, Carroll compone un libro a rotolo, alla maniera dei quadri a rotolo giapponesi. (Nel quadro a rotolo, Eisenstein vedeva il vero precursore del montaggio cinematografico, e lo descriveva così: "Il nastro del rotolo si arrotola formando un rettangolo! Non è più il supporto che si arrotola su se stesso; è quel che vi è rappresentato che si arrotola alla sua superficie".) Le storie simultanee di Sylvie e di Bruno formano l'ultimo termine della trilogia di Carroll, capolavoro al pari degli altri due.

Non è che la superficie abbia meno nonsenso del profondo. Ma non è lo stesso nonsenso. Quello della superficie è come la "Radianza" degli eventi puri, entità che arrivano e ripartono ininterrottamente. Gli eventi puri e senza mescolanze brillano al di sopra dei corpi misti, al di sopra delle loro azioni e delle loro passioni intricate. Come un vapore dalla terra, sprigionano in superficie un incorporeo, un puro "espresso" del profondo: non la spada, ma il lampo della spada; il lampo senza spada come il sorriso senza gatto. È proprio di Carroll non aver fatto passare nulla attraverso il senso, ma aver giocato tutto nel nonsenso, poiché la diversità dei nonsensi basta a render conto dell'intero universo, dei suoi terrori come delle sue glorie: la profondità, la superficie, il volume o superficie arrotolata.

4. IL PIÙ GRANDE FILM IRLANDESE

(“Film” di Beckett)

Problema

Se è vero, come ha detto il vescovo irlandese Berkeley, che essere è essere percepito (*esse est percipi*), è possibile sfuggire alla percezione? Come diventare impercettibile?

Storia del problema

Sì potrebbe immaginare che tutta la storia sia quella di Berkeley che ne ha abbastanza di essere percepito (e di percepire). Il ruolo, che non poteva essere ricoperto se non da Buster Keaton, sarebbe quello del vescovo Berkeley. O piuttosto, è il passaggio da un irlandese all'altro, da Berkeley che percepiva ed era percepito, a Beckett che ha esaurito “tutti i vantaggi del *percipere* e del *percipi*”. Noi dobbiamo quindi proporre una sceneggiatura (o una distinzione dei casi) un po' diversa da quella di Beckett.

Condizione del problema

Ci dev'essere qualcosa d'insopportabile nel fatto di essere percepiti. È l'essere percepiti da terzi? No, perché gli eventuali terzi percipienti si sgomentano appena si accorgono di essere percepiti ognuno per conto suo, e non solo gli uni dagli altri. C'è dunque qualcosa di spaventoso in sé nel fatto di essere percepito; ma che cosa?

Dato del problema

Finché la percezione (cinepresa) è dietro il personaggio, non è pericolosa, perché resta inconscia. Lo coglie solo quando forma un angolo che lo raggiunge obliquamente, e gli dà coscienza di essere percepito. Si dirà per convenzione che il personaggio ha coscienza di esser percepito, che egli “entra in *percipi*”, quando la cinepresa alle sue spalle supera un angolo di

45°, da un lato o dall'altro.

Primo caso: il muro e la scala, l'Azione

Il personaggio può limitare il pericolo camminando in fretta, lungo un muro. In effetti, resta un solo lato minaccioso. Far cani minare un personaggio lungo un muro è il primo atto cinematografico (tutti i grandi registi ci hanno provato). L'azione è evidentemente più complessa quando diventa verticale e addirittura a spirale, come su una scala, perché il lato cambia alternativa mente in rapporto all'asse. Comunque, ogni volta che viene oltrepassato l'angolo di 45°, il personaggio si ferma, interrompe l'azione, si rannicchia e copre la parte esposta del volto con la mano o con un fazzoletto o con una foglia di cavolo che può pendergli dal cappello. E' questo il primo caso, percezione di azione, che può essere neutralizzato con la sospensione dell'azione.

Secondo caso: la stanza, la Percezione

È il secondo atto cinematografico, l'interno, ciò che si svolge fra le pareti. Prima il personaggio non era considerato come percipiente: la cinepresa gli forniva una percezione "cieca", sufficiente alla sua azione. Ma ora la cinepresa percepisce il personaggio nella stanza, e il personaggio percepisce la stanza: ogni percezione diventa doppia. Prima altri esseri umani potevano eventualmente percepire il personaggio, ma erano neutralizzati dalla cinepresa. Ora il personaggio percepisce per conto suo, le sue percezioni diventano cose che lo percepiscono a loro volta: non solo degli animali, degli specchi, delle oleografie del buon Dio, delle fotografie, ma anche degli utensili (come diceva Eisenstein, dopo Dickens: il pentolino mi guarda...). Le cose, per questo, sono più pericolose degli umani: io non le percepisco senza che anch'esse mi percepiscano, ogni percezione in quanto tale è percezione di percezione. La soluzione di questo secondo caso consiste nell'espellere gli animali, velare lo specchio, coprire i mobili, staccare l'oleografia, stracciare le foto: è l'estinzione della doppia percezione. Nella strada, poco fa, il personaggio disponeva ancora di uno spazio-tempo, e anche di frammenti di un passato (le foto che portava). Nella stanza disponeva ancora di forze sufficienti per formare delle immagini che gli

rinviano la sua percezione. Ma ormai non ha più che il presente, sotto forma di una camera ermeticamente chiusa in cui è sparita ogni idea di spazio e di tempo, ogni immagine divina, umana, animale o di cosa. Sussiste solo la Berceuse al centro della stanza, perché, meglio di qualsiasi letto, è l'unico mobile che precede la comparsa che rimane dopo la scomparsa dell'uomo e che ci mette in sospenso in mezzo al nulla (va e vieni).

Terzo caso: berceuse, l'Affezione

Il personaggio ha potuto sedersi sulla berceuse e addormentarsi, man mano che le percezioni si spegnevano. Ma la percezione è ancora in agguato dietro la berceuse, dove dispone simultaneamente dei due lati. E sembra aver perso la buona volontà che manifestava prima, quando si affrettava a richiudere l'angolo che aveva inavvertitamente oltrepassato e proteggeva il personaggio contro eventuali terzi. Ora lo fa apposta, e si sforza di sorprendere l'addormentato. Il personaggio si difende e si raggomitola, sempre più debolmente. La cinepresa-percezione ne approfitta, oltrepassa definitivamente l'angolo, gira, si pone davanti al personaggio addormentato e si avvicina. Allora si rivela per quel che è, percezione d'affezione, ossia percezione di sé per sé, puro Affetto. È il doppio riflessivo dell'uomo convulso sulla berceuse. È la persona guercia che guarda il personaggio guercio. Aspettava la sua ora. Era quindi questo, il fatto spaventoso: che la percezione fosse di sé per sé, in questo senso "insopprimibile". E' il terzo atto cinematografico, il primo piano, l'affetto o la percezione di affezione, la percezione di sé. Si spegnerà anch'essa, ma nello stesso tempo in cui il movimento della berceuse muore e il personaggio muore. Non è necessario questo, cessare di essere, per diventare impercettibili, stando alle condizioni poste del vescovo Berkeley?

Soluzione generale

Il film di Beckett ha attraversato le tre grandi immagini elementari del cinema, quelle dell'azione, della percezione, dell'affezione. Ma in Beckett nulla finisce, nulla muore. Quando la berceuse diventa immobile, è l'idea platonica di

Berceuse, la ber-ceuse dello spirito che si mette in movimento. Quando il personaggio muore, come diceva Murphy, è perché comincia già a muoversi in spirito. Sta a suo agio come un tappo sull'oceano scatenato. Non si muove più, ma è in un elemento che si muove. Anche il presente è sparito a sua volta, in un vuoto che non con porta più oscurità, in un divenire che non comporta più cambiamento concepibile. La stanza ha perso le sue barriere e lascia sfuggire nel vuoto luminoso un atomo, impersonale e tuttavia singolare, che non ha più Io per distinguersi o confondersi con gli altri. Diventare impercettibile è la Vita “senza sosta e senza condizione”, è raggiungere lo sciabordio cosmico e spirituale.

5. QUATTRO FORMULE POETICHE CHE POTREBBERO RIASSUMERE LA FILOSOFIA KANTIANA

Il tempo è fuori dei suoi cardini...,¹
Shakespeare, *Amleto*, 1,5

I cardini sono l'asse attorno al quale gira la porta. Il cardine, *curdo*, indica la subordinazione del tempo ai punti, propriamente, cardinali attraverso i quali passano i movimenti periodici che esso misura. Finché il tempo resta nei suoi cardini, è subordinato al movimento estensivo: ne è la misura, intervallo o numero. E' stata spesso sottolineata questa caratteristica della filosofia antica: la subordinazione del tempo al movimento circolare del mondo come Porta che ruota. E' la porta girevole, il labirinto aperto sull'origine eterna. Ci sarà tutta una gerarchia dei movimenti secondo la loro vicinanza all'Etemo, secondo la loro necessità, la loro perfezione, la loro uniformità, la loro rotazione, le loro spirali composte, i loro assi e le loro porte particolari, con i numeri del Tempo corrispondenti. C'è senz'altro una tendenza del tempo a emanciparsi, quando il movimento stesso che esso misura è sempre più *aberrante*, *derivato*, segnato da contingenze materiali meteorologiche e terrestri; ma è una tendenza verso il basso, che dipende ancora dalle avventure del movimento.² Il tempo resta quindi subordinato al movimento in quel che ha di originario e di derivato.

Il tempo *out of joint*, la porta fuori dei cardini, costituisce il primo grande rovesciamento kantiano: è il movimento che si subordina al tempo. Il tempo non si rapporta più al movimento che misura, ma il movimento al tempo che lo condiziona. Il movimento dunque non è più una determinazione d'oggetto, ma la descrizione di uno spazio, da cui dobbiamo fare astrazione per scoprire il tempo come condizione dell'atto. Il

tempo diventa quindi unilineare e rettilineo, non più nel senso in cui misurerebbe un movimento derivato, ma in sé e per sé, in quanto impone a ogni movimento possibile la successione delle sue determinazioni. È una rettificazione del tempo. Il tempo cessa di essere curvato da un Dio che lo fa dipendere dal movimento. Cessa d'essere cardinale e diventa ordinale, ordine del tempo vuoto. Nel tempo non c'è più niente né di originario né di derivato che dipenda dal movimento. Il labirinto ha cambiato aspetto: non è più né un cerchio né una spirale, ma un filo, una pura linea retta, tanto più misteriosa quanto più semplice, inesorabile, terribile - "il labirinto invisibile, incessante, d'una sola linea retta".³ Hölderlin vedeva Edipo impegnarsi già in questa stretta gola della morte lenta, secondo l'ordine di un tempo che aveva smesso di "rimare".⁴ E Nietzsche, in modo simile, vi scorgeva la più semita delle tragedie greche. Tuttavia Edipo è ancora spinto dal suo errare come movimento di deriva. È Amleto, piuttosto, che porta a compimento l'emancipazione del tempo: è lui che opera davvero il rovesciamento, perché il suo movimento non risulta più se non dalla successione della determinazione. Amleto è il primo eroe che abbia veramente bisogno del tempo per agire, mentre l'eroe precedente lo subisce come conseguenza di un movimento originario (Eschilo) o di un'azione aberrante (Sofocle). La *Critica della ragion pura* è il libro di Amleto, il principe del Nord. Kant è nella situazione storica che gli permette di afferrare tutta la portata del rovesciamento: il tempo non è più quello cosmico del movimento celeste originario, né quello rurale del movimento meteorologico derivato. E' diventato il tempo della città e nient'altro, il puro ordine del tempo.

Non è la successione che definisce il tempo, ma il tempo che definisce come successive le parti del movimento così come sono determinate in lui. Se il tempo stesso fosse successione, dovrebbe succedere in un altro tempo, all'infinito. Le cose si succedono in tempi diversi, ma nello stesso tempo sono anche simultanee, e permangono in un tempo qualsiasi. Non si tratta più né di definire il tempo per mezzo della successione, né lo spazio per mezzo della simultaneità, né la permanenza per mezzo dell'eternità. Permanenza, successione e simultaneità sono dei modi o dei rapporti di tempo (*durata*,

serie, insieme). Sono le schegge del tempo. E dunque, così come non si può definire il tempo in quanto successione, allo stesso modo non si può definire lo spazio in quanto coesistenza o simultaneità. Bisognerà che sia lo spazio che il tempo trovino delle determinazioni del tutto nuove. Tutto ciò che si muove e cambia è nel tempo, ma il tempo non cambia, e non si muove, più di quanto non sia eterno. Esso è la forma di tutto ciò che cambia e si muove, ma è una forma immutabile e immobile. Non una forma eterna, ma proprio la forma di ciò che non è eterno, la forma immobile del cambiamento e del movimento. Una tale forma autonoma sembra indicare un profondo mistero: richiede una nuova definizione del tempo (e dello spazio).

Io è un altro...

Rimbaud, lettera a Izambart, maggio 1871,
lettera a Demeny, 15 maggio 1871

C'era un'altra concezione antica del tempo, come modo del pensiero o movimento intensivo dell'anima: una sorta di tempo spirituale e monacale. Il cogito di Descartes ne opera la secolarizzazione, la laicizzazione: l'*io penso* è un atto di determinazione istantaneo, che implica un'esistenza indeterminata (*io sono*), e che la determina come quella di una sostanza pensante (*io sono una cosa che pensa*). Ma come può la determinazione vertere sull'indeterminato se non si dice in che modo esso è "determinabile"? L'unica via d'uscita a questa domanda kantiana è la seguente: è solo nel tempo, sotto la forma del tempo, che l'esistenza in determinata risulta determinabile. Perciò l'"io penso" affetta il tempo, e non determina se non l'esistenza di un io che cambia nel tempo e presenta a ogni istante un grado di coscienza. Il tempo come forma della determinabilità non dipende quindi dal movimento intensivo dell'anima, ma al contrario la produzioni intensiva di un grado di coscienza nell'istante dipende dal tempo. Kant opera una seconda emancipazione del tempo, e ne porta a compimento la laicità.

L'*Io [Mot]* è nel tempo e cambia continuamente: è un io [*moi*] passivo o piuttosto ricettivo che prova dei cambiamenti nel tem po. L'*Io [Je]* è un atto (io penso) che determina

attivamente la mia esistenza (io sono), ma che può determinarla solo nel tempo, in quanto esistenza di un *io [mot]* passivo, ricettivo e mutevole che si rappresenta solo l'attività del *suo* pensiero. L'io [*Je*] e l'io [*Moi*] sono quindi separati dalla linea del tempo che li mette in rapporto l'uno con l'altro a condizione di una differenza fondamentale. La mia esistenza non può mai essere determinata come quella di un essere attivo e spontaneo, ma come quella di un *io [mot]* passivo che si rappresenta l'io [*Je*], ossia la spontaneità della determinazione, come un Altro che lo affetta ("paradosso del senso interno"). Edipo secondo Nietzsche si definisce per via di un atteggiamento puramente passivo, ma al quale si ricollega una attività che si prolunga dopo la sua morte.⁵ A maggior ragione Amleto denota il suo carattere eminentemente kantiano ogni volta che appare come un'esistenza passiva che, come l'attore o il dormiente, riceve l'attività del suo pensiero come un Altro capace tuttavia di dargli un pericoloso potere che sfida la ragione pura. È la "metabulia" di Murphy in Beckett.⁶ Amleto non è l'uomo dello scetticismo o del dubbio, ma l'uomo della Critica. Io sono separato da me stesso dalla forma del tempo, e tuttavia sono uno, perché l'io [*Je*] affetta necessariamente questa forma operando la sua sintesi, non soltanto di una parte successiva all'altra, ma a ogni istante, e perché l'io [*Moi*] ne è necessariamente affetto come contenuto in questa forma. La forma del determinabile fa sì che l'io [*Moi*] determinato si rappresenti la determinazione come un Altro. Insomma, al tempo fuori dei suoi cardini corrisponde la follia del soggetto. E' come una doppia deviazione dell'io [*Je*] e dell'io [*Moi*] nel tempo, che li collega l'uno all'altro, li cuce l'uno all'altro. E' il filo del tempo.

In un certo modo, Kant va più lontano di Rimbaud. Perché la grande formula di Rimbaud acquista tutta la sua forza solo attraverso ricordi scolastici. Rimbaud dà alla sua formula un'interpretazione aristotelica: "Tanto peggio per il legno che si ritrova violino! [...] Se il rame si risveglia tromba, che colpa ne ha?". È come un rapporto concetto-oggetto in cui il concetto è una forma in atto, ma l'oggetto una materia solo in potenza. È uno stampo, un calco. Per Kant, invece, l'io [*Je*] non è un concetto, ma la rappresentazione che accompagna ogni concetto; e l'io [*Moi*] non è un oggetto, ma ciò a cui tutti gli

oggetti si rapportano come alla variazione continua dei suoi stati successivi e alla modulazione infinita dei suoi gradi nell'istante. In Kant il rapporto concetto-oggetto rimane, ma sdoppiato dal rapporto Io-Io [*Je-Moi*] che costituisce *una modulazione, non più un calco*. In questo senso, la distinzione compartimentata delle forme come concetti (tromba-violino) o delle materie come oggetti (rame-legno) lascia il posto alla continuità di uno sviluppo lineare senza ritorno che rende necessaria l'instaurazione di nuove relazioni formali (tempo) e la disposizione di un nuovo materiale (fenomeno): è come se, in Kant, si sentisse già Beethoven, e di lì a poco la variazione continua di Wagner.

Se l'io determina la nostra esistenza come quella di un io [*moi*] passivo e mutevole nel tempo, il tempo è quella relazione formale secondo cui lo spirito è affetto da se stesso, o il modo in cui siamo interiormente affetti da noi stessi. Il tempo potrà quindi essere definito come l'Affetto di sé per sé, o almeno come la possibilità formale di essere affetti da sé. E' in questo senso che il tempo come forma immutabile, che non poteva più essere definito attraverso la semplice successione, appare come la *forma d'interiorità* (senso interno), mentre lo spazio, che non poteva più essere definito attraverso la coesistenza o la simultaneità, appare a sua volta come forma di exteriorità, possibilità formale di essere affetto da altro in quanto oggetto esterno. Forma d'interiorità non significa semplicemente che il tempo è interno allo spirito, poiché lo spazio non lo è di meno. Forma di exteriorità non significa neppure che lo spazio supponga "altro", poiché è lo spazio, al contrario, che rende possibile ogni rappresentazione di oggetti in quanto altri o esterni. Ma significa che l'esteriorità implica tanta immanenza (poiché lo spazio resta interno al mio spirito) quanta è la trascendenza implicata dall'interiorità (poiché il mio spirito rispetto al tempo si trova rappresentato come altro da me). Non è il tempo che è interno a noi, o almeno non particolarmente; siamo noi che siamo interni al tempo, e a questo titolo sempre separati per opera sua da ciò che ci determina attraverso l'affezione del tempo. L'interiorità ci scava, ci scinde, ci sdoppia senza sosta, benché la nostra unità permanga. Uno sdoppiamento che non va fino in fondo, perché il tempo non ha fine, ma *una vertigine, un'oscillazione che*

costituisce il tempo, così come uno slittamento, un ondeggiamento costituisce lo spazio illimitato.

Che supplizio essere governati secondo leggi che ci sono ignote!

[...], Poiché il carattere stesso di queste leggi esige che il loro contenuto sia mantenuto segreto...

Kafka, *Intorno alla questione delle leggi*

Tanto vale dire *la legge*, poiché le leggi che non si conoscono non sono granché distinguibili. La coscienza antica parla delle leggi, perché ci fanno conoscere il Bene o il meglio in questa o quella condizione: le leggi dicono che cos'è il Bene da cui scaturiscono. Le leggi sono una "seconda risorsa", un rappresentante del Bene in un mondo abbandonato dagli dei. Quando il vero Politico è assente, lascia delle direttive generali che gli uomini devono conoscere nel comportamento. Le leggi sono quindi l'imitazione del Bene in questo o quel caso, dal punto di vista della conoscenza.

Nella *Critica della ragion pratica*, invece, Kant opera il rovesciamento del rapporto fra la legge e il Bene, e innalza così la legge all'unicità pura e vuota: è bene quel che dice la Legge, è il bene che dipende dalla legge, e non viceversa. La legge come primo principio non ha né interiorità né contenuto, perché ogni contenuto la ricondurrebbe a un Bene di cui sarebbe l'imitazione. È pura forma e non ha oggetto, né sensibile né intelligibile. Non ci dice che cosa bisogna fare, ma a quale regola soggettiva bisogna obbedire, qualunque sia la nostra azione. Sarà morale ogni azione la cui massima potrà essere *pensata* senza contraddizione come universale, e la cui motivazione non avrà altro oggetto che questa massima (per esempio, la menzogna non potrà essere pensata come universale, perché implica per lo meno delle persone che ci credono e non mentono credendoci). La legge si definisce quindi come pura forma di universalità. Non ci dice quale oggetto la volontà deve perseguire per essere buona, ma quale forma deve prendere per essere morale. Non ci dice che cosa si deve, ci dice solo: Si deve!, salvo dedurne il bene, ossia gli oggetti di quest'imperativo puro. La legge non è conosciuta, perché non c'è nulla in lei da conoscere: è l'oggetto di una

determinazione puramente *pratica*, e non teorica o speculativa.

La legge non si distingue dalla sua sentenza, e la sentenza non si distingue dall'applicazione, dall'esecuzione. Se la legge è prima, non ha più nessun mezzo per distinguere "accusa", "difesa" e "sentenza".⁷ Si confonde con la sua impronta nel nostro cuore e nella nostra carne. Ma non ci dà neppure una conoscenza ultima delle nostre colpe. Perché quel che il suo stilo scrive su di noi, è: *Agisci per dovere* (e non solo conformemente al dovere)... Non scrive niente altro. Freud ha mostrato che, se il dovere suppone in questo senso una rinuncia agli interessi e alle inclinazioni, la legge si eserciterà con tanta più forza e rigore quanto più la nostra rinuncia sarà profonda. Si fa quindi tanto più severa quanto più scrupolosamente la osserviamo. Non risparmia i più santi.⁸ *Non ci lascia mai esenti*, e dalle nostre virtù non più che dai nostri vizi e dalle nostre colpe: così a ogni istante c'è una assoluzione solo apparente, e la coscienza morale, lungi dal pacificarsi, si rinforza di tutte le nostre rinunce e colpisce ancor più duro. Non è Amleto, è Bruto. Come potrebbe la legge togliere il segreto su di sé senza rendere impossibile la rinuncia di cui si nutre? Si può solo sperare un'assoluzione "che rimedi all'impotenza della ragione speculativa", non più in un momento dato, ma nella prospettiva di un progresso che va all'infinito verso l'adeguamento sempre più esigente alla legge (la santificazione conir coscienza della perseveranza nel progresso morale). Questo cammino, che travalica i limiti della nostra vita ed esige l'immortalità dell'anima, segue la linea retta del tempo inesorabile e incessante sulla quale restiamo in contatto costante con la legge. Ma proprio questo prolungamento indefinito, invece di condurci in paradiso, c'installa fin da quaggiù nell'inferno. Non ci annuncia l'immortalità, ma piuttosto ci distilla una "morte lenta", e continuamente *differisce il giudizio della legge*. Quando il tempo esce dai cardini, dobbiamo rinunciare al ciclo antico delle colpe e delle espiazioni per seguire la strada infinita della morte lenta, del giudizio differito o del debito infinito. Il tempo non ci lascia altra alternativa giuridica se non quella di Kafka nel *Processo*: o l'"assoluzione apparente" o la "dilazione illimitata".

Arrivare all'ignoto attraverso la sregolatezza di tutti i sensi [...], una lunga, immensa e ragionata sregolatezza di tutti i sensi.

Rimbaud, *ibidem*

O piuttosto un esercizio sregolato di tutte le facoltà. Sarebbe la quarta formula di un Kant profondamente romantico, nella *Critica del giudizio*. Il fatto è che, nelle altre due *Critiche*, le diverse facoltà soggettive entravano in rapporto reciproco, ma questi rapporti erano rigorosamente regolati, nella misura in cui c'era sempre una facoltà dominante o determinante, fondamentale, che imponeva la sua regola alle altre. Le facoltà erano numerose: il senso esterno, il senso interno, l'immaginazione, l'intelletto, la ragione, ciascuna ben definita. Ma nella *Critica della ragion pura* era l'intelletto che dominava, perché determinava il senso interno tramite una sintesi dell'immaginazione, e persino la ragione si sottometteva al ruolo che le assegnava l'intelletto. Nella *Critica della ragion pratica*, fondamentale era la ragione, perché costituiva la pura forma di universalità della legge, mentre le altre facoltà seguivano come potevano (l'intelletto applicava la legge, l'immaginazione riceveva la sentenza, il senso interno provava le conseguenze o la sanzione). Ma ecco che Kant, giunto a un'età in cui raramente i grandi autori si rinnovano, si scontra con un problema che lo trascinerà in una impresa straordinaria: se le facoltà possono entrare così in rapporti variabili, ma regolati di volta in volta dall'una o dall'altra, bisognerà pure che, tutte insieme, siano capaci di rapporti liberi e senza regola, in cui ciascuna va fino in fondo a se stessa, e tuttavia mostra così la sua possibilità di un'armonia *qualsiasi* con le altre. Sarà la *Critica del giudizio* come fondazione del romanticismo.

Non è più l'estetica della *Critica della ragion pura*, che considerava il sensibile come qualità rapportabile a un oggetto nello spazio e nel tempo; non è una logica del sensibile, e nemmeno un nuovo *logos* che sarebbe il tempo. E' un'estetica del Bello e del Sublime, in cui il sensibile vale per se stesso e si dispiega in un *pathos* al di là di ogni logica, che afferrerà il tempo nel suo sgorgare, nella sua origine e nella sua vertigine. Non è più l'Affetto della *Critica della ragion pura*, che

rapportava l'io [Mot] all'io [Je] in un rapporto ancora regolato secondo l'ordine del tempo, è un *Pathos* che li lascia evolvere liberamente per formare delle strane combinazioni come sorgenti del tempo, "forme arbitrarie d'intuizioni possibili". Non è più la determinazione dell'io [Je] che deve congiungersi alla determinabilità dell'io [Moi] per costituire la conoscenza, è ora l'unità indeterminata di tutte le facoltà (Anima) che ci fa entrare nell'ignoto.

In realtà, ciò di cui si tratta nella *Critica del giudizio* è come certi fenomeni che concorrono a definire il Bello diano al senso interno del tempo una dimensione supplementare autonoma, all'immaginazione un potere di riflessione libero, all'intelletto una potenza concettuale infinita. Le diverse facoltà entrano in un accordo che non è più determinato da nessuna di loro, tanto più profondo in quanto non ha più regola e prova un accordo spontaneo fra l'io [Moi] e l'io [Je] sotto le condizioni di una Natura bella. In questo senso il Sublime va ancor più lontano: fa giocare le diverse facoltà in maniera tale che si contrappongono l'una all'altra come dei lottatori, di modo che l'una spinge l'altra al suo massimo o al suo limite; ma l'altra reagisce spingendo la prima a un'ispirazione che da sola non avrebbe avuto. L'uno spinge l'altro al limite, ma ciascuno fa sì che l'uno sorpassi il limite dell'altro. È nel più profondo di se stesse e in quel che hanno di più estraneo che le facoltà entrano in rapporto. Si abbracciano nella massima distanza. È una lotta terribile fra l'immaginazione e la ragione, ma anche fra l'immaginazione e l'intelletto, il senso iri temo, lotta i cui episodi saranno le due forme del Sublime e poi il Genio. Tempesta all'interno di un abisso aperto nel soggetto. Nelle altre due *Critiche*, la facoltà dominante o fondamentale era tale che le altre facoltà le fornivano le armoniche più vicine. Ma ora, in un esercizio ai limiti, le diverse facoltà si danno reciprocamente le armoniche più lontane, così da formare degli accordi essenzialmente dissonanti. L'emancipazione della dissonanza, l'accordo discordante è la grande scoperta della *Critica del giudizio*, l'ultimo rovesciamento kantiano. La separazione che riunisce era il primo tema di Kant, nella *Critica della ragion pura*. Ma alla fine egli scopre la dissonanza che fa accordo. Un esercizio sregolato di tutte le facoltà, che definirà la filosofia futura, come per Rimbaud la sregolatezza di tutti i

sensi doveva definire la poesia dell'avvenire. Una musica nuova come discordanza e, come accordo discordante, la sorgente del tempo.

Per questo proponevamo quattro formule, evidentemente arbitrarie in rapporto a Kant, ma non arbitrarie in rapporto a quel che Kant ci ha lasciato per il presente e per il futuro. Il testo stupendo di De Quincey, *Gli ultimi giorni di Emmanuel Kant*, diceva tutto, solo che si trattava del rovescio delle cose che trovano il loro sviluppo nelle quattro formule poetiche del kantismo. È l'aspetto shakespeariano di Kant, che incomincia come Amleto e finisce come re Lear; e di quest'ultimo i post-kantiani sarebbero le figlie.

Note

1 The time is out of joint: Lev Sestov ha spesso fatto della formula di Shakespeare l'insegna tragica del proprio pensiero, in *L'apothéose du déracinement* (Œuvres, vol. 1, Flammarion, Paris 1960) e in *Celui qui édifie et détruit des mondes* (L'homme pris au piège, UGE, Paris 1966).

2 Eric Alliez ha analizzato, nel pensiero antico, questa tendenza alla emancipazione del tempo quando il movimento cessa d'essere circolare: per esempio la "crematistica" e il tempo del movimento monetario in Aristotele (*Les temps capitaux*, Cerf, Paris 1991).

3 J.L. Borges, Finzioni, tr. it. Einaudi, Torino 1967, p. 131.

4 F. Hölderlin, *Rémarques sur Œdipe*. *Rémarques sur Antigone*, UGE, Paris 1965 (e il commento di Jean Beaufret che lo precede, "Hölderlin et Sophocle", che analizza il suo rapporto con Kant). [Il testo di Hölderlin in italiano è Note a Sofocle. A. Note all'Edipo. B. Note all'Antigone, con introduzione di R. Bodei, in *Sul tragico*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 61-81. NdT]

5 F. Nietzsche, La nascita della tragedia, § 9, tr. it. in *Opere*, voi. Ili, t. I, Adelphi, Milano 1972, pp. 65-66.

6 S. Beckett, Murphy, tr. it. Einaudi, Torino 1962, p. 85.

7 F. Kafka, "Patrocinatori", in *Descrizione di una battaglia* e altri racconti, tr. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1960, p. 98.

8 "Ogni rinuncia pulsionale diventa allora una fonte dinamica della coscienza, ogni nuova rinuncia ne accresce la severità e l'intolleranza", S. Freud, Il disagio della civiltà, tr. it. in "Opere", voi. 10, Boringhieri, Torino 1978, p. 615 (e l'invocazione di Amleto, "Così la coscienza ci fa tutti viii", p. 620).

6. NIETZSCHE E SAN PAOLO, LAWRENCE E GIOVANNI DI PATMOS

Non è lo stesso, non può essere lo stesso... Lawrence interviene nella discussione erudita di coloro che chiedono se è lo stesso Giovanni ad aver scritto uno dei Vangeli e l'Apocalisse.¹ Lawrence interviene con argomentazioni molto passionali, una tipologia: non è lo stesso tipo d'uomo che ha potuto scrivere vangelo e apocalisse. Non importa che ciascuno dei due testi sia a sua volta complesso, o composito, e riunisca tante cose diverse. Non è un problema di due individui, di due autori, ma di due tipi d'uomo, o di due regioni dell'anima, di due insiemi compiutamente diversi. Il Vangelo è aristocratico, individuale, dolce, affettuoso, decadente, e anche decisamente colto. L'Apocalisse è collettiva, popolare, incolta, piena d'odio e selvaggia. Bisognerebbe spiegare ognuna di queste parole per evitare i malintesi. Ma comunque l'evangelista e l'apocalista non possono essere la stessa persona. Giovanni di Patmos non assume nemmeno la maschera dell'evangelista, né la maschera di Cristo; ne inventa un'altra, ne fabbrica un'altra che, a nostra scelta, smaschera Cristo o si sovrappone alla sua maschera. Giovanni di Patmos lavora sul terrore e sulla morte cosmica, il Vangelo invece tratta l'amore umano, spirituale. Cristo inventava una religione d'amore (una pratica, un modo di vivere, e non una fede), l'Apocalisse crea una religione del Potere, una fede, una terribile maniera di *giudicare*. Invece del dono di Cristo, un debito infinito.

È evidente che il testo di Lawrence conviene leggerlo dopo aver letto o riletto il testo dell'Apocalisse. Si capisce immediatamente l'attualità dell'Apocalisse e quella di Lawrence che la segnala. Questa attualità non consiste in corrispondenze storiche del tipo Nerone = Hitler = Anticristo. E neppure nel sentimento sovrastorico dei finimondi e dei millenarismi, con il loro panico atomico, economico, ecologico

e fantascientifico. Se noi siamo immersi nell'Apocalisse, è piuttosto perché ispira in ciascuno di noi modi di vivere, di sopravvivere e di giudicare. E' il libro di tutti quelli che si pensano superstiti. È il libro degli Zombi.

Lawrence è molto vicino a Nietzsche. Si può supporre che Lawrence non avrebbe scritto il suo testo senza l'*Anticristo* di Nietzsche. E neppure Nietzsche era il primo. E neppure Spinoza. Un certo numero di "visionari" hanno contrapposto Cristo come persona amorevole al cristianesimo come impresa mortuaria. Non hanno una compiacenza eccessiva nei confronti di Cristo, ma provano il bisogno di non confonderlo con il cristianesimo. In Nietzsche, si tratta della grande opposizione fra Cristo e san Paolo: Cristo, il più dolce, il più amorevole dei decadenti, una sorta di Buddha che ci liberava dal dominio dei preti e da ogni idea di colpa, punizione, ricompensa, giudizio, morte e ciò che segue la morte - quest'uomo della buona novella fu sostituito dal nero san Paolo, che fa la guardia a Cristo sulla Croce, e lì lo riporta incessantemente, lo fa resuscitare, sposta interamente il punto di gravità sulla vita eterna, inventa un nuovo tipo di sacerdote ancor più terribile dei precedenti; "il suo mezzo per realizzare la tirannide dei sacerdoti, per formare delle mandrie: la fede nell'immortalità - vale a dire la dottrina del 'giudizio'..."² Lawrence riprende la contrapposizione, ma stavolta è quella fra Cristo e il rosso Giovanni di Patmos, l'autore dell'Apocalisse. Libro mortale di Lawrence, perché precede di poco la sua rossa morte emottoica, come l'*Anticristo* precede il crollo di Nietzsche. Prima di morire, ultimo "lieto messaggio", un'ultima buona novella. Non si tratta di un Lawrence imitatore di Nietzsche; egli, piuttosto, raccoglie una freccia, quella di Nietzsche, e la rilancia altrove, diversamente calibrata, su un'altra cometa, fra un altro pubblico: "La natura scaglia il filosofo come un dardo in mezzo agli uomini, non prende la mira, ma spera che il dardo rimarrà infisso da qualche parte"³. Lawrence rinnova il tentativo di Nietzsche prendendo per bersaglio Giovanni di Patmos e non più san Paolo. Molte cose cambiano, o si completano, fra un tentativo e l'altro, e anche quel che c'è di comune si somma in forza, in novità.

L'impresa di Cristo è individuale. Non è tanto l'individuo che si oppone di per sé alla collettività; sono l'individuale e il

collettivo che si oppongono in ciascuno di noi come due parti diverse dell'anima. Ora, Cristo non si rivolge tanto a quel che c'è di collettivo in noi. Il suo problema "era piuttosto di smantellare il sistema collettivo del sacerdozio da Antico Testamento, del sacerdozio ebraico e del suo potere, ma solo per liberare da quella scoria l'anima individuale. Quanto a Cesare, gli avrebbe lasciato la sua parte. E' per questo che è aristocratico. Pensava che una cultura dell'anima individuale sarebbe stata sufficiente per cacciare i mostri nascosti nell'anima collettiva. Errore politico. Lasciava che ce la sbrighissimo da soli con l'anima collettiva, con Cesare, fuori di noi o in noi, con il Potere, in noi o fuori di noi. A questo riguardo ha continuato a deludere i suoi apostoli e i suoi discepoli. Si può addirittura pensare che lo facesse apposta. Non voleva essere un maestro, né aiutare i discepoli (solo amarli, diceva, ma che cosa nascondeva questo?). "In realtà egli non si fuse mai con loro, né mai agì e operò con loro. Egli fu sempre solo. Egli era per loro un enigma, e sotto alcuni aspetti li deluse. Rifiutò di essere il loro potente Signore nel regno delle cose materiali, sicché l'istinto di adorazione del potere, in un uomo come Giuda, si sentì ingannato e disilluso, e Giuda lo tradì..."⁴ Gli apostoli e i discepoli la fecero pagare a Cristo: rinnegamento, tradimento, falsificazione, manipolazione sfrontata della Novella. Lawrence dice che il personaggio principale del cristianesimo è Giuda.⁵ E poi Giovanni di Patmos, e poi san Paolo. Quel che fanno valere, è la protesta dell'anima collettiva, la parte trascurata da Cristo. Quel che l'Apocalisse fa valere, è la rivendicazione dei "poveri" o dei "deboli", perché costoro non sono quel che si crede, non sono gli umili o gli sventurati, ma quei temibilissimi uomini che ormai hanno solo un'anima collettiva. Fra le pagine più belle di Lawrence, c'è quella Sull'Agnello: Giovanni di Patmos annuncia il leone di Giuda, ma arriva un agnello, un agnello cornuto che ruggisce come un leone, diventato straordinariamente subdolo, tanto più crudele e terrificante in quanto si presenta come vittima sacrificale, e non più come sacrificatore o carnefice. Carnefice peggio degli altri. "Giovanni insiste ne! dire che è un agnello 'come se fosse sacrificato', ma noi non lo vediamo mai offerto in sacrificio: lo vediamo solo sacrificare l'umanità a milioni. Persino quando si

giunge alla fine, alla veste vittoriosa insanguinata, essa non è bagnata del suo sangue...”⁶ Il cristianesimo sarà veramente l'Anticristo; agendo a tradimento, dà per forza a Cristo un'anima collettiva e in compenso dà all'anima collettiva una figura individuale di superficie, l'agnellino. Il cristianesimo, e Giovanni di Patmos prima di tutto, hanno fondato un nuovo tipo d'uomo, e un tipo di pensatore che perdura ancor oggi, che conosce un nuovo regno: l'agnello carnivoro - l'agnello che morde e grida: “Aiuto, che cosa vi ho fatto? Era per il vostro bene e per la nostra causa comune”. Che figura curiosa, quella del pensatore moderno. Questi agnelli con la pelle di leone, e con denti troppo grandi, non hanno neanche più bisogno dell'abito del prete o, come diceva Lawrence, dell'Esercito della Salvezza: hanno conquistato molti mezzi d'espressione, molte forze popolari.

Quel che l'anima collettiva vuole è il Potere. Lawrence non dice cose semplici; ci si sbaglierebbe a credere d'aver capito subito. L'anima collettiva non vuole semplicemente impadronirsi del potere o rimpiazzare il despota. Da un lato vuole distruggere il potere, odia il potere e la potenza; Giovanni di Patmos odia con tutto il cuore Cesare o l'impero romano. Ma dall'altro vuole anche insinuarsi in tutti i pori del potere, diffonderne i focolai, moltiplicarli in tutto l'universo: vuole un potere cosmopolita, ma non alla luce del sole come quello dell'impero, bensì in ogni angolo e angolino, in ogni cantuccio buio, in ogni piega dell'anima collettiva.⁷ Infine, e soprattutto, vuole un potere ultimativo, che non faccia appello agli dei, ma sia quello di un Dio senza appello e giudichi tutti gli altri poteri. Il cristianesimo non patteggia con l'impero romano: lo trasforma. *E' un'immagine completamente nuova del potere* che il cristianesimo inventerà con l'Apocalisse: il sistema del Giudizio. Il pittore Gustave Courbet (ci sono molte somiglianze fra Lawrence e Courbet) parlava della gente che si sveglia di notte gridando: “Voglio giudicare! Devo giudicare!”. Volontà di distruggere, volontà d'introdursi in ogni angolo, volontà di essere per sempre l'ultima parola: tripla volontà che ne fa una sola, accanita, il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. Il potere cambia straordinariamente natura, estensione, ripartizione, intensità, mezzi e finalità. Un contro-potere, che sia al tempo stesso un potere degli anfratti e un potere degli

ultimi uomini. Il potere non esiste più se non come la lunga politica di vendetta, la lunga ripresa di narcisismo dell'anima collettiva. Rivincita e autoglorificazione dei deboli, dice Lawrence-Nietzsche: persino l'asfodelo greco diventerà narciso cristiano.⁸ E quali particolari nella lista delle vendette e delle glorie... Solo una cosa non si può rimproverare ai deboli: di non essere abbastanza duri, abbastanza pieni della loro gloria e della loro certezza.

Ora, per questa impresa dell'anima collettiva bisognerà inventare una nuova razza di preti, un nuovo tipo, anche a costo di ritorcerlo contro il sacerdote ebraico. Questi non aveva ancora né l'università né la definitività, era troppo locale e aspettava ancora qualcosa. Bisognerà che il sacerdote cristiano dia il cambio al sacerdote ebraico, anche a costo che tutti e due si ritorcano contro Cristo. Si costringerà Cristo a subire la peggiore delle proteste: si farà di lui l'eroe dell'anima collettiva, gli si farà conferire all'anima collettiva quel che lui non ha mai voluto dare. O piuttosto, il cristianesimo gli darà quel che lui ha sempre odiato, un Io collettivo, un'anima collettiva. L'Apocalisse è un io mostruoso innestato su Cristo; Giovanni di Patmos vi dedica tutti i suoi sforzi: "Sempre appellativi di potenza, mai nomi d'amore. Sempre il Cristo come onnipotente Conquistatore con la grande spada brandita per distruggere grandi masse di uomini finché il sangue non giunga alle briglie dei cavalli. Mai il Cristo Salvatore, mai. Il Figlio dell'uomo dell'Apocalisse viene per portare una nuova terribile *potenza* sulla terra, più grande di quella di un Pompeo, di un Alessandro o di un Ciro. Potenza terribile, punitrice... Noi rimaniamo dunque perplessi".⁹ Si costringerà per questa ragione Cristo a risorgere, gli si faranno delle iniezioni. Lui che non giudicava e non voleva giudicare, lo si farà diventare un ingranaggio essenziale nel sistema del Giudizio. Perché la vendetta dei deboli, o il nuovo potere, può esprimersi al meglio quando il giudizio, l'abominevole facoltà, diventa la facoltà padrona dell'anima. (Sulla questione minore di una filosofia cristiana: sì, c'è una filosofia cristiana, non tanto in funzione di una credenza, ma dacché il giudizio è considerato come facoltà autonoma, che ha bisogno a questo titolo del sistema e della garanzia di Dio.) L'Apocalisse ha vinto; noi non siamo mai usciti dal sistema del giudizio. "E vidi dei troni, e a

quelli che vi si sedettero fu dato il potere di giudicare.”

A questo riguardo, il procedimento dell'Apocalisse è affascinante. Gli Ebrei avevano inventato qualcosa di molto importante nell'ordine del tempo, ossia il *destino differito*. Nella sua ambizione imperiale, il popolo eletto aveva fallito; si era messo in attesa, aspettava, era diventato “il popolo dal destino procrastinato”.¹⁰ Questa situazione resta essenziale in tutto il profetismo ebraico e spiega già la presenza di certi elementi apocalittici nei profeti. Ma quel che c'è di nuovo nell'Apocalisse, è che l'attesa vi diventa l'oggetto di una programmazione maniacale senza precedenti. L'Apocalisse è senza dubbio il primo grande libro-programma, da grande spettacolo. La piccola e la grande morte, i sette sigilli, le sette trombe, le sette coppe, la prima resurrezione, il millennio, la seconda resurrezione, il giudizio universale: ecco di che riempire l'attesa e occuparla. Una specie di Folies-Bergères, con città celeste e lago infernale di zolfo. Ogni dettaglio delle sventure, delle piaghe e dei flagelli riservati ai nemici, nel lago, e della gloria degli eletti, nella città, il bisogno che questi hanno di misurare la loro autogloria in base alla disgrazia degli altri, tutto questo serve a scandire minuziosamente il tempo della lunga rivincita dei deboli. È lo spirito di vendetta che introduce nell'attesa il programma (“la vendetta è un piatto che...”). Bisogna tenere occupati quelli che aspettano. Bisogna che l'attesa sia organizzata da cima a fondo: le anime martirizzate che devono aspettare che i martiri siano in numero sufficiente, prima che lo spettacolo cominci.¹¹ E la piccola attesa di mezz'ora all'apertura del settimo sigillo, la grande attesa dalla durata di un millennio... Soprattutto bisogna che sia programmata la Fine. “Era d'uopo che potessero spingere lo sguardo in ogni direzione e conoscere le cose finali come conoscevano quelle del principio. Gli uomini non si erano fin allora preoccupati di sapere la fine della creazione... Fiammeggiante odio e brama, brama è proprio la parola adatta, della fine del mondo...”¹² C'è qui un elemento che non appartiene come tale all'Antico Testamento, ma all'anima collettiva cristiana, e che contrappone la visione apocalittica alla parola profetica, il programma apocalittico al progetto profetico. Infatti se il profeta attende, già pieno di risentimento, è ciò nonostante nel tempo, nella vita, e aspetta

un evento. E attende l'evento come qualcosa d'imprevedibile e di nuovo, di cui sa solo la presenza o la gestazione nel piano di Dio. Il cristianesimo invece non può più attendere se non un ritorno, e il ritorno di qualcosa di programmato fin nei minimi particolari. In effetti, se Cristo è morto, il centro di gravità si è spostato; non è più nella vita, ma è passato dietro la vita, in un dopo-vita. Il destino differito cambia senso con il cristianesimo, perché non è più soltanto rimandato, ma posposto, collocato *dopo* la morte, la morte di Cristo e quella di ciascun uomo.¹³ Ci si trova allora davanti al compito di riempire un tempo mostruoso, dilatato, fra la Morte e la Fine, la Morte e l'Eternità. Lo si può riempire solo di visioni: "Io guardai, ed ecco..." , "E io vidi...". La *visione* apocalittica sostituisce la *parola* profetica, la programmazione sostituisce il progetto e l'azione, un intero teatro di fantasmi succede all'azione dei profeti, così come alla passione di Cristo. Fantasmi, fantasmi, espressione dell'istinto di vendetta, arma della vendetta dei deboli. L'Apocalisse rompe con il profetismo, ma soprattutto con l'elegante immanenza di Cristo, per il quale l'eternità si provava prima di tutto nella vita, non poteva provarsi che nella vita ("sentirsi in cielo").

Eppure non è difficile mostrare in ogni momento il fondo ebraico dell'Apocalisse: non solo il destino differito, ma l'intero sistema ricompensa-punizione, peccato-riscatto, il bisogno che il nemico soffra a lungo, non soltanto nella carne, ma anche nello spirito, insomma, la nascita della morale, e l'allegoria come espressione della morale, come mezzo di moralizzazione... Ma più interessanti sono nell'Apocalisse la presenza e la riattivazione di un fondo pagano deviato. Che l'Apocalisse sia un libro composito non ha nulla di straordinario; bisognerebbe piuttosto stupirsi di un libro che non lo fosse, in quell'epoca. Lawrence distingue tuttavia due tipi di libri compositi, o piuttosto due poli: in estensione, quando il libro ne riprende molti altri, di diversi autori, di diversi luoghi, tradizioni ecc.; oppure in profondità, quando è a cavallo fra molteplici strati, li attraversa, li mescola secondo necessità, facendo affiorare un substrato nello strato più recente; un libro-scandaglio e non più sincretistico. Uno strato pagano, uno ebraico e uno cristiano segnano le grandi parti dell'Apocalisse, con il rischio che un sedimento pagano giunga

a infilarsi in una faglia dello strato cristiano, riempia un vuoto cristiano (Lawrence analizza l'esempio del celebre capitolo **XII** dell'Apocalisse, in cui il mito pagano di una nascita divina, con la Madre astrale e il Dragone rosso, viene a riempire il vuoto della nascita di Cristo).¹⁴ Una tale riattivazione del paganesimo non è frequente nella Bibbia. Possiamo pensare che i profeti, gli evangelisti, san Paolo stesso, la sappiano lunga sugli astri, le stelle e i culti pagani; ma hanno scelto di eliminare al massimo, di ricoprire questo strato. C'è un solo caso in cui gli Ebrei hanno assolutamente bisogno di ritornarvi, quando si tratta di *vedere*, quando hanno bisogno di vedere, quando la Visione ritrova una certa autonomia rispetto alla Parola. "I Giudei dell'epoca post-davidica non hanno occhi loro propri per vedere. Essi fissarono lo sguardo nel loro Iavè fino a esserne accecati, sicché, di poi, dovettero guardare il mondo con gli occhi dei loro vicini. I profeti, quando avevano visioni, s'affissavano in visioni assire o caldee. Presero a prestito altri dei per poter vedere attraverso questi il loro Iddio invisibile."¹⁵ Gli uomini della nuova Parola hanno bisogno del vecchio occhio pagano. E' già vero a proposito degli elementi apocalittici che appaiono nei profeti. Ezechiele ha bisogno delle ruote forate di Anassimandro ("E' per noi un gran conforto trovare le ruote di Anassimandro in Ezechiele..."). Ma è l'autore dell'Apocalisse, il libro delle Visioni, è Giovanni di Patmos che ha più bisogno di riattivare il fondo pagano, e che si trova nella situazione migliore per farlo. Giovanni conosceva pochissimo e malissimo Gesù e i Vangeli, ma "aveva, mi pare, buona conoscenza del valore dei simboli pagani, che sapeva in contrasto persino coi valori ebraici e cristiani".¹⁶

Ecco che Lawrence, con tutto il suo orrore verso l'Apocalisse, attraverso questo orrore, prova un'oscura simpatia, addirittura una specie di ammirazione per questo libro: appunto perché è sedimentario e stratificato. Capitava anche a Nietzsche di provare questo fascino particolare per ciò che sentiva orribile e disgustoso: "Com'è interessante", diceva. Non c'è dubbio, Lawrence ha simpatia per Giovanni di Patmos, lo trova interessante, forse il più interessante degli uomini; ci trova un'eccessività e una tracotanza non prive di fascino. Il fatto è che questi "deboli", questi uomini risentiti, che aspettano la loro vendetta, godono di una durata che hanno

volto a proprio profitto, a propria gloria, ma che giunge loro d'altrove. La loro incultura profonda, l'esclusività di un libro che assume per loro la figura DEL libro - IL LIBRO, la Bibbia e in particolare l'Apocalisse - li rende capaci di aprirsi alla spinta di un vecchissimo strato, di un sedimento segreto che gli altri non vogliono più conoscere. San Paolo, per esempio, è ancora un aristocratico: non certo al modo di Gesù, ma un altro tipo di aristocratico, troppo colto per non saper riconoscere, e quindi cancellare o rimuovere, i sedimenti che potrebbero tradire il suo programma. Così, che trattamento di censura fa subire san Paolo al fondo pagano, e di selezione al fondo ebraico! Ha bisogno di un fondo ebraico riveduto e corretto, convertito, ma ha bisogno che il fondo pagano sia e resti nascosto. E possiede abbastanza cultura per farlo. Giovanni di Patmos, invece, è un popolano. È una sorta di minatore gallese incolto. Lawrence comincia il suo commento dell'Apocalisse con il ritratto di quei miei nativi inglesi che conosceva bene e che lo affascinarono: duri, durissimi, dotati di "un così strano sentimento di autorità e di religiosa sfrontatezza", uomini religiosi per eccellenza, nella vendetta e nell'autoglorificazione, organizzatori dei cupi martedì sera delle cappelle metodiste primitive.¹⁷ Il loro capo naturale non è l'apostolo Giovanni e neppure san Paolo, ma Giovanni di Patmos. Sono l'anima collettiva e popolare del cristianesimo, mentre san Paolo (e anche Lenin, dirà Lawrence) è ancora un aristocratico che va verso il popolo. I minatori ci si riconoscono in strati. Non hanno bisogno di aver letto, perché è in loro che trabocca il fondo pagano. Per l'appunto, si aprono a uno strato pagano, lo estraggono, lo fanno arrivare fino a loro e dicono semplicemente: è carbone, è Cristo. Operano il più formidabile spostamento di uno strato per farlo servire al mondo cristiano, meccanico e tecnico. L'Apocalisse è un grande macchinario, *un'organizzazione già industriale*, Metropolis. Data la sua esperienza vissuta, Lawrence prende Giovanni di Patmos per un minatore inglese, l'Apocalisse per una serie di stampe appesa nella casa di un minatore, lo specchio di un volto popolare, duro, spietato e pio. È la stessa causa di san Paolo, la stessa impresa, ma non è assolutamente lo stesso tipo d'uomo, né lo stesso procedimento, né la stessa funzione: san Paolo utilissimo dirigente e Giovanni di Patmos operaio, il terribile operaio dell'ultima ora. Il dirigente

d'azienda deve proibire, censurare, selezionare, mentre l'operaio può martellare, allungare, comprimere, ritoccare un materiale... Per questo nell'alleanza Nietzsche-Lawrence non bisogna ritenere che la differenza di bersaglio, san Paolo per l'uno, Giovanni di Patmos per l'altro, sia aneddotica e secondaria. Essa determina una differenza radicale fra i due libri. Lawrence raccoglie senza dubbio la freccia di Nietzsche ma la scaglia in tutt'altro modo, a costo di trovarsi tutt'e due nello stesso inferno, follia ed emottisi, mentre san Paolo e Giovanni di Patmos occupano tutto il cielo.

Ma Lawrence ritrova tutto il suo disprezzo e il suo orrore per Giovanni di Patmos. Infatti, questa riattivazione del mondo pagano, talvolta addirittura emozionante e grandiosa nella prima parte dell'Apocalisse, a che cosa serve, a che cosa vien fatta servire nella seconda parte? Non si può dire che Giovanni odi il paganesimo: l'accetta "come cosa ovvia, alla pari della sua cultura ebraica, e assai più naturalmente che non il nuovo spirito cristiano che gli è alieno".¹⁸ Il suo nemico non sono i pagani, ma l'impero romano. Ora, i pagani non sono affatto i Romani, ma piuttosto gli Etruschi; non sono nemmeno i Greci, ma gli uomini dell'Egeo, la civiltà dell'Egeo. Ma per fissare in visione la caduta dell'impero romano, bisogna radunare, convocare, resuscitare il Cosmo intero, poi bisogna distruggere proprio questo perché trascini e seppellisca l'impero romano sotto le sue macerie. È così la strana giravolta, la strana scappatoia grazie alla quale non si affronta direttamente il nemico: l'Apocalisse ha bisogno di una distruzione del mondo per consolidare il suo potere ultimo e la sua città celeste, e solo il paganesimo le fornisce un mondo, un cosmo. Deve quindi richiamare il cosmo pagano per costruirgli una fine, per operarne la distruzione allucinatoria. Lawrence definisce il cosmo in un modo molto semplice: *è il luogo dei grandi simboli vitali e delle connessioni viventi*, la vita-più-che-personale. Alle connessioni cosmiche, gli Ebrei sostituiranno l'alleanza di Dio con il popolo eletto; alla vita sopra - o infra - personale, i cristiani sostituiranno il piccolo legame personale dell'anima con Cristo; ai simboli, gli Ebrei e i cristiani sostituiranno l'allegoria. E quel mondo pagano, sopravvissuto nonostante tutto, che continua a vivere potentemente nel nostro profondo, l'Apocalisse lo blandisce, lo invoca, lo fa risalire, ma per

regolare con lui i conti, per assassinarlo davvero, neppure per odio diretto, ma perché ne ha bisogno come di uno strumento. Il cosmo aveva già subito molti colpi, ma è con l'Apocalisse che muore.

Quando i pagani parlavano del mondo, erano sempre gli inizi a interessarli, e i salti da un ciclo all'altro: ora invece non c'è che una fine al termine di una lunga linea piatta e, necrofili, ci interessiamo solo a questa fine, purché sia definitiva. Quando i pagani, i presocratici, parlavano di distruggere, ci vedevano sempre un'ingiustizia, causata dall'eccesso di un elemento su di un altro, e l'ingiusto era anzitutto il distruttore. Ma ora è *la distruzione a esser chiamata giusta*, è la volontà di distruggere che prende il nome di Giustizia e Santità. È l'apporto dell'Apocalisse: non si rimprovera neppure ai Romani di essere dei distruttori, non si è loro ostili per questa ragione, che pure sarebbe buona; si rimprovera alla Roma-Babilonia di essere una ribelle, una rivoltosa, di proteggere dei rivoltosi, meschini o grandi, poveri o ricchi! Distruggere, e distruggere un nemico anonimo, intercambiabile, un nemico *qualsiasi*, è diventato l'atto più essenziale della nuova giustizia. Bollare il nemico qualsiasi come colui che non è conforme all'ordine di Dio. E' curioso come, nell'Apocalisse, tutti dovranno essere marchiati, porteranno un marchio sulla fronte o sulla mano, marchio della Bestia o di Cristo; e l'Agnello marchierà 144.000 persone, e la Bestia... Ogni volta che si programma una città radiosa, sappiamo che è un modo di distruggere il mondo, di renderlo "inabitabile" e di aprire la caccia al nemico qualsiasi.¹⁹ Forse non ci sono molte somiglianze fra Hitler e l'Anticristo, ma molta somiglianza c'è, in compenso, fra la Nuova Gerusalemme e l'avvenire che ci viene promesso, non solo nella fantascienza, quanto piuttosto nella pianificazione militare-industriale dello Stato mondiale assoluto. L'Apocalisse non è il campo di concentramento (Anticristo), è la grande sicurezza militare, poliziesca e civile del nuovo Stato (Gerusalemme celeste). La modernità dell'Apocalisse non sta nelle catastrofi annunciate, ma nell'autoglorificazione programmata, l'istituzione di gloria della Nuova Gerusalemme, l'instaurazione folle di un potere ultimo, giudiziario e morale. Terrore architettonico della nuova Gerusalemme, con le sue mura, la sua via principale di

vetro, e "la città non ha bisogno né della luce del sole, né della luce della luna...", e "non entrerà in essa nulla d'impuro [...] ma solo quelli che sono scritti nel libro della vita dell'Agnello". Involontariamente, l'Apocalisse ci persuade almeno che la cosa più terribile non è l'Anticristo, ma questa nuova città discesa dal cielo, la città santa "pronta come una sposa adorna per il suo sposo". Ogni lettore un po' sano dell'Apocalisse si sente già nel lago sulfureo.

Fra le pagine più belle di Lawrence ci sono quelle che riguardano questa riattivazione del mondo pagano, ma in condizioni tali che i simboli vitali risultano in piena decadenza e tutte le loro vive connessioni sono recise. "La più grande falsificazione letteraria", diceva Nietzsche. C'è una forza in Lawrence quando analizza i temi precisi di questa decadenza, di questa falsificazione nell'Apocalisse (ci accontentiamo di indicare qualche punto):

1) *La trasformazione dell'inferno*. Presso i pagani, per l'appunto, l'inferno non è separato, ma dipende dalla trasformazione degli elementi in un ciclo: quando il fuoco divampa troppo forte per le acque dolci, le brucia, e l'acqua produce il sale in quanto figlio dell'ingiustizia che la corrompe e la rende amara. L'inferno è l'aspetto cattivo dell'acqua sotterranea. Se raccoglie gli ingiusti, è perché esso è a sua volta l'effetto di un'ingiustizia elementare, una metamorfosi degli elementi. Ma che l'inferno stesso sia separato, che esista di per sé e che sia una delle due espressioni della giustizia ultima: per un'idea di tal genere bisognerà aspettare il cristianesimo. "Gli antichi inferni ebraici, lo Sheol e la Geenna, erano bellamente più blandi, erano luoghi abissali piuttosto scomodi come l'Ade, ma sparirono quando fu creata nei cieli la nuova Gerusalemme", a favore di uno "stagno di zolfo incandescente *per natura*", in cui le anime bruciano per l'eternità.²⁰ Persino il mare, per maggior sicurezza, sarà riversato nello stagno di zolfo: così non ci sarà più nessuna connessione.

2) *La trasformazione dei cavalieri*. Cercare di ricostruire che cos'è un cavallo veramente pagano, quali connessioni stabilisce fra colori, temperamenti, nature astrali, parti dell'anima come cavalieri: non bisogna attenersi alla vista, ma a una simbiosi vissuta uomo-cavallo. Il bianco, per esempio, è

anche il sangue che agisce come pura luce bianca, mentre il rosso è soltanto il rivestimento del sangue, fornito dalla bile. Vasto incrocio di linee, di piani e di rapporti.²¹ Ma con il cristianesimo il cavallo si riduce a un portatore al quale dire: “Vieni!” e che trasporta astrazioni.

3) *La trasformazione dei colori e del drago.* Lawrence sviluppa un bellissimo quadro evolutivo dei colori. Infatti il drago più antico è rosso, rosso oro, disteso a spirale nel cosmo o arrotolato sulla colonna vertebrale dell'uomo. Ma quando arriva il momento della sua ambiguità (è buono? è cattivo?) resta ancora rosso per l'uomo, mentre il buon drago cosmico è diventato verde translucido in mezzo alle stelle, come una brezza di primavera. Il rosso è diventato pericoloso per l'uomo (non dimentichiamo che Lawrence scrive tra i suoi sbocchi di sangue). Ma alla fine il drago vira al bianco, un bianco senza colore, il bianco sporco del nostro *logos*, una specie di grosso verme grigio. Quand'è che l'oro si trasforma in denaro? Proprio quando cessa di essere l'oro rosso del primo drago, quando il drago assume il colore di cartapesta della pallida Europa.²²

4) *La trasformazione della donna.* L'Apocalisse rende ancora un omaggio fuggevole alla grande Madre cosmica, avvolta di sole e con la luna sotto i suoi piedi. Ma è piantata là, al di fuori di qualsiasi connessione. E il figlio le è portato via, “rapito verso Dio”; lei è spedita nel deserto, da cui non uscirà più. Ritorna solo sotto la forma rovesciata di prostituta di Babilonia: ancora splendida, assisa sul suo drago rosso, destinata alla distruzione. Si direbbe che la donna non abbia più che questa scelta: o essere la prostituta sul drago, o farsi preda di tutti “i grigi piccoli serpenti della moderna vergogna e del moderno dolore” (come dice Lawrence, la donna attuale è chiamata a fare della propria vita “qualcosa che sia degno d'azione”, a cavare il meglio dal peggio, senza pensare che è ancora peggio; perciò la donna assume una forma stranamente poliziesca, la “donna poliziotto” moderna).²³ Ma già l'Apocalisse aveva trasformato le potenze angeliche in strani poliziotti.

5) *La trasformazione dei gemelli.* E il mondo pagano non era fatto solo di congiunzioni viventi; comportava delle frontiere, delle soglie e delle porte, delle disgiunzioni, perché

qualcosa passi fra due cose o una sostanza passi da uno stato all'altro o si alterni con un'altra, evitando le commistioni pericolose. I gemelli hanno appunto questo ruolo di disgiuntori: signori dei venti e della pioggia, perché aprono le porte del cielo; figli del tuono, perché fendono le nubi; custodi della sessualità, perché mantengono la divaricazione in cui s'insinua la nascita, e fanno alternare l'acqua e il sangue, schivando il punto mortale in cui tutto si mescolerebbe senza misura. I gemelli sono quindi i signori dei flussi, del loro passaggio, della loro alternanza e della loro disgiunzione.²⁴ Per questo l'Apocalisse deve farli uccidere, e poi innalzarli al cielo, non perché il mondo pagano conosca la sua dismisura periodica, ma perché la misura gli arrivi dall'esterno come una sentenza di morte.

6) *La trasformazione dei simboli in metafore e allegorie.* Il simbolo è potenza cosmica concreta. La coscienza popolare, anche nell'Apocalisse, conserva un certo senso del simbolo pur adorando il Potere bruto. Eppure che differenze fra la potenza cosmica e l'idea di un potere ultimo... Lawrence abbozza, uno dopo l'altro, alcuni tratti del simbolo. Il simbolo è un procedimento dinamico per l'ampliamento, l'approfondimento, l'estensione della coscienza sensibile, è un divenire sempre più cosciente, in contrapposizione alla chiusura della coscienza morale sull'idea fissa allegorica. E' un metodo d'Affetto, intensivo, un'intensità cumulativa, che segna semplicemente la soglia di una sensazione, il risveglio di uno stato di coscienza: il simbolo non vuole dire niente, non dev'essere né spiegato né interpretato, contrariamente alla coscienza intellettuale dell'allegoria. È un *pensiero rotativo*, in cui un gruppo d'immagini gira sempre più velocemente attorno a un punto misterioso, in opposizione alla catena lineare allegorica. Pensiamo al quesito della Sfinge: "Che cos'è che cammina prima su quattro zampe, poi su due e alla fine su tre?". È piuttosto stupido se ci si vedono tre parti concatenate la cui risposta finale sarebbe l'uomo. Si anima, invece, se si colgono tre gruppi d'immagini che stanno ruotando attorno al punto più misterioso dell'uomo: le immagini del bambino-animale, poi quelle della creatura a due zampe, scimmia, uccello o ranocchia; e poi quelle della bestia sconosciuta a tre zampe, al di là dei mari e dei deserti. Ed è proprio questo il simbolo

rotativo: non ha principio né fine, non ci porta da nessuna parte, non arriva da nessuna parte, soprattutto non ha punto finale, e nemmeno tappe. E' sempre in mezzo, in mezzo alle cose, tra le cose. Ha solo un centro, dei centri sempre più profondi. Il simbolo è un *maelstròm*, ci fa ruotare fino a produrre quello stato intenso dal quale sorge la soluzione, la decisione. Il simbolo è un *processo di azione e di decisione*; in questo senso è legato all'oracolo che forniva immagini turbinanti. È così, infatti, che prendiamo una vera decisione: quando giriamo in noi stessi, su noi stessi, sempre più velocemente, "finché non si formi un centro e noi 'sappiamo cosa fare'". È il contrario del nostro pensiero allegorico: questo non è più un pensiero attivo, ma un pensiero che continuamente rimanda o differisce. *Ha sostituito la potenza della decisione con il potere del giudizio*; perciò vuole un punto finale come ultimo giudizio. E mette dei punti provvisori fra ogni frase, fra ogni fase, fra ogni segmento, come altrettante tappe su un percorso che prepara l'arrivo. Sono senza dubbio la vista, il libro e la lettura, che ci hanno dato questo gusto dei punti, delle linee segmentate, degli inizi, delle fini e delle tappe. L'occhio è il senso che ci separa, l'allegoria è visiva, mentre il simbolo convoca e riunisce tutti gli altri sensi. Quando è ancora un rotolo, forse, il libro conserva una potenza simbolica. Ma per l'appunto, come spiegare questa bizzarria, che il libro dei sette sigilli sia ancora considerato un rotolo, e tuttavia i sigilli siano spezzati successivamente, a tappe, tanto è grande il bisogno dell'Apocalisse di mettere dei punti dappertutto, d'installare dei segmenti dappertutto? Il simbolo è fatto di connessioni e di disgiunzioni fisiche e, anche quando ci troviamo davanti a una disgiunzione, essa è tale che qualcosa, sostanza o flusso, passa nella divaricazione. Perché il simbolo è il pensiero dei flussi, al contrario del processo intellettuale e lineare del pensiero allegorico: "Lo spirito moderno afferra delle parti, dei frammenti e dei pezzi, e mette un punto dopo ogni frase, mentre la coscienza sensibile afferra un insieme in quanto fiume o flusso". L'Apocalisse rivela il suo fine: scollegarci dal mondo e da noi stessi.²⁵

Exit il mondo pagano. L'Apocalisse l'ha fatto risalire un'ultima volta al fine di distruggerlo per sempre. Dobbiamo ritornare sull'altro asse: non più la contrapposizione fra

l'Apocalisse e il mondo pagano, ma quella, del tutto diversa, fra l'Apocalisse e Cristo in quanto persona. Cristo aveva inventato una religione d'amore, ossia una cultura aristocratica della parte individuale dell'anima; l'Apocalisse inventa una religione del Potere, ossia un terribile culto popolare della parte collettiva dell'anima. L'Apocalisse costruisce per Cristo un io collettivo, gli dà un'anima collettiva, e tutto cambia. Trasmutazione dello slancio d'amore in impresa di vendetta, del Cristo evangelico in Cristo apocalittico (l'uomo dalla spada fra i denti). Di qui l'importanza dell'avvertimento di Lawrence: non è lo stesso Giovanni che scrive uno dei Vangeli e l'Apocalisse. Eppure *sono forse più uniti che se fossero la stessa persona*. E i due Cristo sono più uniti che se fossero lo stesso: "i due lati della medesima medaglia".²⁶

Per spiegare questa complementarità, è sufficiente dire che Cristo aveva "personalmente" trascurato l'anima collettiva e le aveva lasciato campo libero? O c'è una ragione più profonda, più abominevole? Lawrence si lancia in una questione complessa: gli sembra che la ragione dello sviamento, della deformazione, non dipenda da una semplice negligenza, ma debba già essere cercata nell'amore di Cristo, nel suo modo di amare. E che fosse già orribile il modo in cui Cristo amava. E' questo che avrebbe permesso la sostituzione di una religione del Potere alla religione d'amore. C'era, nell'amore di Cristo, una specie di identificazione astratta o, peggio ancora, *un ardore di dare senza prendere nulla*. Cristo non voleva rispondere all'attesa dei discepoli, e tuttavia non voleva conservare nulla, neppure la parte più inviolabile di sé. Aveva un tratto suicida. Poco prima del suo testo sull'Apocalisse Lawrence scrive un romanzo, *L'uomo che era morto*: immagina Cristo resuscitato ("mi hanno deposto troppo presto") ma anche scoraggiato, che dice a se stesso: "Mai più questo". Ritrovato da Maddalena che vuole dargli tutto, avverte nell'occhio della donna e nella sua voce un piccolo luccichio di trionfo in cui anche lui si riconosce. E si tratta dello stesso luccichio, dello stesso tono che c'è in *quelli che prendono senza dare*. Nell'ardore di Cristo e nella cupidigia cristiana, nella religione d'amore e nella religione di potere, c'è la stessa fatalità: "Ho dato più di quel che ho preso, e questo pure è miseria e vanità [...]. Ciò vuol dire un'altra morte [...]. Ma ora

sapeva che il corpo risorge continuamente per dare e prendere, prendere e dare, senza cupidigia". In tutta la sua opera Lawrence ha mirato a questo compito: diagnosticare, braccare il piccolo luccichio cattivo ovunque si trovi, in coloro che prendono senza dare, *oppure* che danno senza prendere - Giovanni di Patmos e Cristo.²⁷ Fra Cristo, san Paolo e Giovanni di Patmos la catena si salda: Cristo, aristocratico, artista dell'anima individuale, che vuol dare quest'anima; Giovanni di Patmos, l'operaio, il minatore, che rivendica l'anima collettiva e vuole prendere tutto; e san Paolo, per chiudere il legame, una specie di aristocratico che va verso il popolo, una specie di Lenin che darà all'anima collettiva un'organizzazione, istituirà "un'oligarchia di martiri",²⁸ dà a Cristo dei fini e all'Apocalisse dei mezzi. Non ci voleva tutto questo per formare il sistema del giudizio? Suicidio individuale e suicidio di massa, con autoglorificazione da ogni parte. Morte, morte: tale è il solo giudizio.

Allora, salvare l'anima individuale e anche l'anima collettiva; ma come? Nietzsche terminava l'*Anticristo* con la sua celebre Legge contro il Cristianesimo, Lawrence termina il suo commento all'Apocalisse con una sorta di manifesto - quel che altrove chiama una "litania di esortazioni":²⁹ smettere di amare. Opporre al giudizio d'amore "una *decisione* che l'amore non potrà mai vincere". Arrivare al punto in cui non si può più dare e nemmeno prendere, in cui si sa che non si "darà" più niente, il punto di Aronne o dell'*Uomo che era morto*, perché il problema è cambiato, costruire gli argini entro cui un flusso può scorrere, disgiungersi o congiungersi.³⁰ Non amare più, non darsi più, non prendere più. E salvare così la parte individuale di sé. Perché l'amore non è la parte individuale, non è l'anima individuale: è piuttosto ciò che trasforma l'anima individuale in un *Io*. Ora, un io è qualcosa da dare o da prendere, che vuole amare o essere amato, è un'allegoria, un'immagine, un Soggetto, non è una vera relazione. L'Io non è una relazione, è un riflesso, è il piccolo luccichio che costituisce un soggetto, il luccichio di trionfo in un occhio ("lo sporco piccolo segreto", dice a volte Lawrence). Adoratore del sole, Lawrence dice tuttavia che il luccichio del sole sull'erba non basta a fare una relazione. Ne deriva una concezione della pittura e della musica. Ciò che è individuale è la relazione,

l'anima, non l'io. L'io tende a identificarsi con il mondo, ma appartiene già alla morte, mentre l'anima tende il filo delle sue "simpatie" e "antipatie" viventi.³¹ Smettere di pensarsi come un io, per viverci come un flusso, un insieme di flussi, in relazione con altri flussi, fuori di sé e in sé. E anche la scarsità è un flusso, anche il prosciugamento, anche la morte può diventarlo. *Sessuale e simbolico* - in realtà è uguale - non hanno mai voluto dire altro: la vita delle forze o dei flussi.³² C'è nell'io una tendenza ad annientarsi che trova un abbrivio in Cristo e un punto d'arrivo nel buddismo: di qui la diffidenza di Lawrence (o di Nietzsche) nei confronti dell'Oriente. L'anima come vita dei flussi è volontà di vivere, lotta e combattimento. Non solo la disgiunzione, ma anche la congiunzione dei flussi è lotta e combattimento, stretta. Ogni accordo è dissonante. Il contrario della guerra: la guerra è l'annientamento generale che esige la partecipazione dell'io; ma il combattimento rifiuta la guerra, è conquista dell'anima. L'anima rifiuta coloro che vogliono la guerra, perché la confondono con la lotta, ma rifiuta anche coloro che rinunciano alla lotta, perché la confondono con la guerra: il Cristianesimo militante e Cristo pacifista. La parte inalienabile dell'anima, è quando si è smesso di essere un io: bisogna conquistare questa parte eminentemente fluida, vibrante, lottatrice.

Il problema collettivo, allora, è di instaurare, trovare o ritrovare un massimo di connessioni. Perché le connessioni (e le disgiunzioni) sono per l'appunto la fisica delle relazioni, il cosmo. Anche la disgiunzione è fisica, è come le due sponde, esiste solo per permettere il passaggio dei flussi o la loro alternanza. Ma noi, noi viviamo tutt'al più in una "logica" delle relazioni (Lawrence e Russell non si piacevano per nulla). Trasformiamo la disgiunzione in un "o, o", E la connessione in un rapporto di causa e effetto, o di principio consequenziale. Dal mondo fisico dei flussi, astraiano un riflesso, un doppio esangue, fatto di soggetti, oggetti, predicati, relazioni logiche. Ricaviamo così il sistema di giudizio. Non si tratta di contrapporre società e natura, artificiale e naturale. Importano poco gli artifici, Ma ogni volta che una relazione fisica sarà tradotta in rapporti logici, il simbolo in immagini, il flusso in segmenti, lo scambio ritagliato in soggetti e oggetti, gli uni per gli altri, si dovrà dire che il mondo è morto e che l'anima

collettiva è a sua volta rinchiusa in un io, che sia quello del popolo o quello del despota. Sono le “false connessioni” che Lawrence oppone alla *Physis*. Quel che bisogna rimproverare al denaro, secondo la critica che ne fa Lawrence, così come all’amore, non è di essere un flusso, ma una falsa connessione che monetizza dei soggetti e degli oggetti: quando l’oro diventa moneta...³³ Non c’è ritorno alla natura, ma solo un problema politico dell’anima collettiva: le connessioni di cui una società è capace, i flussi che sopporta, inventa, lascia o fa passare. Pura e semplice sessualità, sì: se s’intende con questo la fisica individuale e sociale delle relazioni, in opposizione a una logica asessuata. Come coloro che hanno genio, Lawrence muore piegando accuratamente le sue bende, mettendole accuratamente a posto (supponeva che Cristo avesse fatto così) e girando attorno a quest’idea, in quest’idea...

Note

1 Per il testo e i commenti dell'Apocalisse, efr. C. Brüttsch, *La clarté de l'Apocalypse*, Labor et Fides, Genève 1955 (sulla questione dell'autore o degli autori, cfr. pp. 248 ss.). Le ragioni filosofiche per assimilare i due autori sembrano debolissime. Il commento a cui ci riferiamo in particolare è quello di D.H. Lawrence: *Apocalisse*, tr. it. Mondadori, Milano 1947.

2 F. Nietzsche, *L'Anticristo*, § 42, tr. it. in *Opere* (a cura di G. Colli e M. Montinari), voi. VI, t. Ili, Adelphi, Milano 1970, p. 220. [NdT]

3 F. Nietzsche, *Schopenhauer come educatore*, § 7, tr. it. in *Opere*, voi. III, 1.1, Adelphi, Milano 1972, p. 433.

4 D.H. Lawrence, op. cit., cap. III, p. 68.

5 “Non capisci che quello che tu adori veramente è il principio di Giuda. Giuda è il vero eroe. Senza Giuda tutto lo spettacolo sarebbe andato all'aria [...]. Quando la gente dice Cristo intende naturalmente Giuda. Lo trovano gustoso. E fu proprio Gesù a scuscarlo.” D.H. Lawrence, *La verga di Aronne*, tr. it. in *Tutte le opere*, voi. V, t. III, Mondadori, Milano 1957, pp. 500-501.

6 D.H. Lawrence, *Apocalisse*, cit., cap. IX, p. 116.

7 F. Nietzsche, *L'Anticristo*, cit., § 17, pp. 184-185: il Dio “finì per trovarsi ovunque a casa sua, questo grande cosmopolita. Ma [...] restò Ebreo, restò il Dio del cantuccio, il Dio di tutti gli angoli e dei luoghi oscuri [...]. Il suo regno mondiale è, sia prima che dopo, un regno dell'oltretomba, un ospedale, un regno del sot-tosuolo”.

8 D.H. Lawrence, *Luoghi etruschi*, tr. it. in *Tutte le opere*, voi. X, Mondadori, Milano 1961, pp. 602-604.

9 D.H. Lawrence, *Apocalisse*, cit., cap. VI, pp. 88-89.

10 *Ibidem*, p. 86.

11 “Fino a quando, Sovrano, tu che sei santo e verace, non farai giustizia e non vendicherai il nostro sangue sopra gli abitanti della terra? [...] E fu detto loro di pazientare ancora

un poco, finché fosse completo il numero dei loro compagni di servizio e dei loro fratelli che dovevano essere uccisi come loro" (Ap. 6, 10-11).

12 D.H. Lawrence, *Apocalisse*, cit., cap. VI, pp. 87-88.

13 F. Nietzsche, *L'Anticristo*, cit., § 42, pp. 219-220: "Paolo non fece che trasferire il centro di gravità di tutta quell'esistenza dietro questa esistenza - nella menzogna del Gesù 'risuscitato'. Egli non poteva, in fondo, aver bisogno della vita del redentore - gli occorreva la morte sulla croce e qualcos'altro ancora...

14 D.H. Lawrence, *Apocalisse*, cit., cap. XV, pp. 152-153.

15 Ibidem, cap. VI, pp. 91-92.

16 Ibidem, cap. VI, p. 94.

17. Ibidem, cap. II, p. 59.

18. Ibidem, cap. VI, p. 98.

19 Alcuni pensatori oggi fanno un quadro propriamente "apocalittico", da cui risultano tre caratteristiche: 1) i germi di uno Stato mondiale assoluto; 2) la distruzione del mondo "abitabile" in favore di un ambiente naturale, ambito sterile e mortale; 3) la caccia al nemico "qualsiasi": così P. Virilio, *L'insécurité du territoire*, Stock, Paris 1993.

20. D.H. Lawrence, *Apocalisse*, cit., cap. XIII, p. 118.

21 Ibidem, cap. X, pp. 124-125. Il cavallo come forza viva e simbolo vissuto appare nel romanzo di Lawrence, *Il purosangue* (tr. it. in *Tutte le opere*, voi. Vili, Mondadori, Milano 1950).

22 D.H. Lawrence, *Apocalisse*, cit., cap. XVI, pp. 158-162.

23 Ibidem, cap. XVI, p. 163 e cap. XV, p. 153.

24. Ibidem, cap. XIX, p. 147.

25 Questi diversi aspetti del pensiero simbolico sono analizzati da Lawrence nel corso del suo commento dell'*Apocalisse* [in particolare nei capitoli VII e Vili, pp. 108-111, NdT], Per un'esposizione più generale riguardante i piani, i centri o focolai, gli ambienti, le parti dell'anima, ci si riferirà a fantasia dell'inconscio, tr. it, in D.H. Lawrence, *Fantasia dell'inconscio e altri saggi sul desiderio, l'amore e il piacere*, Mondadori, Milano 1978.

26 D.H. Lawrence, *Apocalisse*, cit., cap. XXII, p. 191.

27 D.H. Lawrence, *L'uomo che era morto* (tr. it. in *Tutte le opere*, cit., voi. Vili): alle pp. 748-754 la grande scena di Cristo

con la Maddalena ("E nel suo cuore sapeva che mai sarebbe andato a vivere presso di lei. Perché il lampo del trionfo era riflesso negli occhi di lei: la cupidigia di dare [...]. La ripugnanza per tutta la vita che aveva vissuto ritornò ancora in lui", p. 751). Scena analoga in *La verga di Aronne*, cit., cap. XI, quando Aronne ritrova la moglie e fugge di nuovo, costernato dal luccichio negli occhi.

28 D.H. Lawrence, *Apocalisse*, cit., cap. XXIII, p. 194. [NdT]

29 D.H. Lawrence, *Fantasia dell'inconscio*, cit., pp. 150-152.

30 Sulla necessità di essere solo e di raggiungere il rifiuto di dare, tema costante in Lawrence, cfr. *La verga di Aronne*, cit., cap. XIII, p. 598 ("Capì [...] che la sua vita stessa era imperniata sul fatto della sua responsabilità di singolo, sulla sua solitudine. La sua solitudine intrinseca ed essenziale era il centro stesso della sua vita. Rompere quella significava rompere tutto ciò che era in lui di vitale. Rompere quella solitudine essenziale significava rompere ogni cosa. Quella di darsi era la grande tentazione: ed era il sacrilegio finale") e al cap. XI, p. 559 {"Per prima cosa, separazione limpida, netta, solitudine assoluta. Non c'è altra via che conduca all'unisono essenziale: solitudine integra, pura"}).

31 D.H. Lawrence, *Classici americani*, tr. it. Bompiani, Milano 1948, pp. 189-194.

32 Sulla concezione dei flussi e della sessualità che ne deriva, cfr. uno degli ultimi testi di Lawrence, "Abbiamo bisogno l'uno dell'altro" (1930), tr. it. in *Fantasia dell'inconscio*, cit., pp. 207-215.

33 D.H. Lawrence, *Apocalisse*, cit., p. 200, Questo problema delle false e delle vere connessioni anima il pensiero politico di Lawrence, specialmente in *Eros et les chiens* (UGE, Paris 1969) e in *Corps social* (Christian Bourgeois, Paris 1974), (I due volumi francesi contengono saggi provenienti dalle raccolte postume *Phoenix J* (Heinemann, London 1936; *The Viking Compass*, New York 1972) e *Phoenix II* (Heinemann, London 1968). In Italia, una scelta appare in *Fantasia dell'inconscio* e altri saggi, cit., NdT]

7. RI-PRESENTAZIONE DI MASOCH

Masoch non è un pretesto per la psichiatria o la psicoanalisi e nemmeno una figura particolarmente importante del masochismo. Il fatto è che il libro tiene lontana qualsiasi interpretazione estrinseca. Più vicino a un medico che a un malato, lo scrittore fa una diagnosi, ma è la diagnosi del mondo; segue passo passo la malattia, ma è la malattia generica dell'uomo; valuta le possibilità di salute, ma si tratta dell'eventuale nascita di un uomo nuovo: "il lascito di Caino", "il Segno di Caino" come opera totale.¹ Se i personaggi, le situazioni e gli oggetti del masochismo assumono questo nome, è perché rivestono nell'opera romanzesca di Masoch una dimensione sconosciuta, smisurata, che travalica tanto l'inconscio che le coscienze. L'eroe del romanzo è gonfio di potenze che vanno al di là della sua anima e del suo ambiente. Quel che bisogna prendere in considerazione in Masoch, quindi, sono i suoi apporti all'arte del romanzo.

E prima di tutto Masoch cambia i termini della questione delle sofferenze. Per quanto siano intense, le sofferenze che l'eroe masochista si fa infliggere dipendono da un contratto. L'essenziale è il contratto di sottomissione con la donna. Come il contratto si radichi nel masochismo, resta un mistero. Si direbbe che si tratti di sciogliere il legame fra il desiderio e il piacere: il piacere interrompe il desiderio, cosicché la costituzione del desiderio come processo deve scongiurare il piacere e rimandarlo all'infinito. La donna-carnefice trasmette al masochista un'onda protratta di dolore, che egli usa evidentemente non per ricavare piacere, ma per risalirne il corso e costituire un processo ininterrotto di desiderio. Essenziale diventa l'attesa o la sospensione come pienezza, come intensità fisica e spirituale. I riti di sospensione diventano le figure romanzesche per eccellenza: contemporaneamente dalla parte della donna-carnefice che sospende il suo gesto e dell'eroe-vittima il cui corpo sospeso

attende il colpo. Ma-soch è lo scrittore che fa della sospensione la molla romanzesca allo stato puro, quasi insopportabile. La complementarità contratto-sospensione infinita gioca in Masoch un ruolo analogo a quello del tribunale e della “dilazione illimitata” in Kafka: un destino differito, un legalismo, un estremo legalismo, una Giustizia che non coincide per nulla con la legge.

In secondo luogo, sia dalla parte della donna in pelliccia che della vittima, il ruolo dell'animale (da sella o da tiro, cavallo o bue). Il rapporto fra l'uomo e l'animale è stato senz'altro costantemente frainteso dalla psicoanalisi, che vi scorge delle figure edipiche troppo umane. Anche le cartoline cosiddette masochiste, in cui vecchi signori stanno in posizione canina ai piedi di una severa padrona, ci portano fuori strada. I personaggi masochisti non imitano l'animale, ma raggiungono zone d'indeterminazione, di vicinanza, in cui la donna e l'animale, l'animale e l'uomo diventano indistinguibili. L'intero romanzo è diventato romanzo di addestramento, ultima metamorfosi del romanzo di formazione, E' un ciclo di forze. L'eroe di Masoch addestra colei che deve addestrarlo. Non è l'uomo a trasmettere le sue forze acquisite alle forze innate dell'animale, ma è la donna che trasmette delle forze animali acquisite alle forze innate dell'uomo. Anche qui il mondo della sospensione è percorso da onde.

Le formazioni deliranti sono come nuclei dell'arte. Ma una formazione delirante non è familiare o privata, è storico-mondiale: “Io sono una bestia, un negro...”, secondo la formula di Rimbaud. L'importante allora è sapere quali regioni della Storia e deU'Universo sono investite da questa o quella formazione. Fare la mappa caso per caso: i martiri cristiani, laddove Renan vedeva la nascita di una nuova estetica. Immaginare addirittura che sia la Vergine, madre severa, a mettere Cristo in croce per far nascere l'uomo nuovo, e la donna cristiana a condurre gli uomini al supplizio. Ma anche l'amor cortese, le sue prove e il suo processo. E ancora le comunità agricole della steppa, le sette religiose, le minoranze nell'impero austro-ungarico, il ruolo delle donne in queste comunità e minoranze, e nel panslavismo. *Ogni formazione delirante si appropria di ambienti e momenti svariatiissimi e li raccorda a modo suo.* L'opera di Masoch, inscindibile da una

letteratura di minoranze, si immerge nelle zone glaciali dell'Universo e nelle zone femminili della Storia. Una grande ondata, quella di Caino errante la cui sorte è sospesa per sempre, rimescola i tempi e i luoghi. La mano di una donna severa attraversa l'onda e si tende verso l'errante. Il romanzo secondo Masoch è cainico, così com'è ismaelita secondo Thomas Hardy (steppa e landa). È la linea spezzata di Caino.

Una letteratura di minoranza non si definisce attraverso una lingua minore a lei propria, ma per un trattamento che fa subire alla lingua maggiore. Il problema è analogo in Kafka e in Masoch.² La lingua di Masoch è un tedesco molto puro, ma tuttavia affetto da un tremito, come dice Wanda. Questo tremito, non è necessario realizzarlo a livello dei personaggi; bisogna anzi evitare di mimarlo: basta indicarlo in continuazione, poiché non è più soltanto un tratto di parola, ma un carattere superiore della lingua in funzione di leggende, situazioni e contenuti di cui si alimenta. Un tremito che non è più psicologico, ma linguistico. Così far balbettare la lingua stessa, nel più profondo dello stile, è un procedimento creativo che attraversa le grandi opere. Come se la lingua diventasse animale. Pascal Quignard ha mostrato come Masoch fa "balbettare" la lingua: balbettare inceppandosi, come una sospensione, piuttosto che tartagliando, come una ripetizione, una proliferazione, una biforcazione, una deviazione.³ Ma questa differenza non è l'essenziale. Ci sono molti indizi o procedimenti diversi che lo scrittore può tendere attraverso la lingua per farne uno stile. E ogni volta che una lingua è sottoposta a simili trattamenti creativi, è l'intero linguaggio a essere sospinto al proprio limite, musica o silenzio. E' quel che mostra Quignard: Masoch fa balbettare la lingua e sospinge così il linguaggio fino al suo punto di sospensione, canto, grido o silenzio, canto dei boschi, grido del villaggio, silenzio della steppa. La sospensione dei corpi e il balbettio della lingua costituiscono il corpo-linguaggio, o l'opera di Masoch.

Note

1 Con il titolo generale di *Il lascito di Caino* Sacher Masoch aveva progettato un ciclo di novelle che, attraverso alcuni grandi temi, rappresentasse in modo “to tale” l’umanità; ne realizzò solo una parte. [NdT]

2 Nella sua bibliografia di Sacher Masoch (*Il piacere del dolore*, tr. it. SugarCo, Milano 1990, p. 303), Bernard Michel dimostra che il nome stesso dell’eroe della *Metamorfosi*, Gregor Samsa, è verosimilmente un omaggio a Masoch: Gregorio è lo pseudonimo che assume l’eroe della *Venere in pelliccia*, e Samsa sembra un di-minutivo o un anagramma parziale di Sacher Masoch. Non sono solo i temi “maso-chisti”, numerosi in Kafka; è anche il problema delle minoranze nell’impero austro-ungarico che anima ambedue le opere. Non ci sono neppure grandi differenze fra il legalismo da tribunale in Kafka e il legalismo da contralto in Masoch,

3 P. Quignard, *L’être du balbutiement*, essai sur Sacher Masoch, Mercure de France, Paris 1969, pp. 21-22, 147-164.

8. WHITMAN

Con molta sicurezza e tranquillità Whitman dice che la scrittura è frammentaria e che lo scrittore *americano* è obbligato a scrivere in frammenti. È proprio questa prerogativa dell'America che ci turba, come se l'Europa non si fosse spinta su questa strada. Ma forse dobbiamo ricordare la differenza che Hölderlin scopriva fra i Greci e gli Europei: quel che è nativo o innato per i primi dev'essere acquisito o conquistato dai secondi, e viceversa.¹ È così, per un altro verso, per gli europei e gli americani: gli europei hanno un senso innato della totalità organica o della composizione, ma devono acquisire il senso del frammento, e possono farlo solo attraverso una riflessione tragica o un'esperienza del disastro. Gli americani, al contrario, hanno un senso naturale del frammento e quel che devono conquistare è il sentimento della totalità, della bella composizione. Il frammento è lì, in una maniera irriflessa che previene lo sforzo: noi facciamo des piani, “per poi, giunto il momento della messa in opera vera e propria, trovarci affatto impreparati e gettar tutto in pentola, lasciando che la fretta e la nudità raccontino la loro storia meglio di una sapiente elaborazione”.² Peculiare dell'America non è quindi il frammentario, ma la spontaneità del frammentario: “spontaneo e frammentario”, dice Whitman.³ In America, la scrittura è naturalmente *convulsa*: “non sono che particole della dispersione, del clima arroventato, del fumo e dell'eccitazione” dell'epoca. Ma la “convulsione”, come precisa Whitman, caratterizza tanto l'epoca e il paese quanto la scrittura.⁴ Se il frammento è l'innato americano, è perché l'America stessa è fatta di stati federati e di popoli diversi immigranti (minoranze): dappertutto collezione di frammenti, assillata dalla minaccia della Secessione, ossia della guerra. L'esperienza dello scrittore americano è inseparabile dall'esperienza americana, anche quando non parla dell'America.

E' quel che dà all'opera frammentaria il valore immediato di un'enunciazione collettiva. Kafka diceva che in una letteratura minore, ossia di minoranza, non c'è storia privata che non sia immediatamente pubblica, politica, popolare: tutta la letteratura diventa una cosa che "riguarda il popolo" e non degli individui eccezionali.⁵ La letteratura americana non è forse minore per eccellenza, visto che l'America pretende di federare le minoranze più diverse, "nazione formicolante di nazioni"? L'America raccoglie degli stralci, presenta degli esemplari di tutte le età, di tutte le terre, di tutte le nazioni.⁶ La più semplice storia d'amore vi mette in gioco stati, popoli e tribù; l'autobiografia più personale è necessariamente collettiva, come si vede anche in Wolfe e in Miller. È una letteratura popolare, fatta dal popolo, dalla "media della gente", come creazione dell'America, e non da "grandi figure".⁷ E da questo punto di vista l'io [*moi*] degli anglosassoni, sempre spezzettato, frammentario, relativo, si oppone all'io [*Je*] sostanziale, totale e solipsistico degli europei.

Il mondo come insieme di parti eterogenee: *patchwork* infinito o muro illimitato di pietre a secco (un muro cementato, o i pezzi di un puzzle, ricomporrebbero una totalità). Il mondo come *campionario*-, i campioni ("*specimen*") sono appunto delle singolarità, delle parti notevoli e non totalizzabili che si sprigionano da una serie di parti ordinarie. Campioni di giorni, "*specimen days*", dice Whitman.⁸ Campioni di casi, campioni di scene o di vedute (*scenes*, *shows* o *sights*). In effetti i campioni sono a volte dei casi, secondo una coesistenza di parti separate da intervalli di spazio (i feriti negli ospedali), a volte delle vedute, secondo una successione di fasi di un movimento separate da intervalli di tempo (i momenti di un'incerta battaglia). In tutt'e due le circostanze, la legge è quella della frammentazione, i frammenti sono dei granuli, delle "granulazioni". Selezionare i casi singoli e le scene minori è più importante di qualsiasi considerazione complessiva. È nei frammenti che appare lo sfondo nascosto, celeste demoniaco. Il frammento è un "riflesso" di una realtà sanguinante o pacifica.⁹ È ancora necessario che i frammenti, le parti notevoli, casi o vedute, siano estratti attraverso un atto speciale che consiste appunto nella scrittura. La scrittura frammentaria in Whitman non si definisce per l'aforisma o la

separazione, ma per un tipo particolare di frase che modula l'intervallo. È come se la sintassi che compone la frase, e che ne fa una totalità capace di ritornare su di sé, tendesse a sparire liberando una frase *asintattica* infinita, che si distende o germoglia dei trattini come intervalli spazio-temporali. E talvolta è una frase casuale enumerativa, enumerazione di casi che tende verso un catalogo (i feriti in un ospedale, gli alberi in un luogo), talvolta è una frase processionale, come un protocollo di fasi o di momenti (una battaglia, gli accompagnatori di bestiame, gli sciami successivi di calabroni). È una frase quasi folle, con i suoi cambiamenti di direzione, le sue biforcazioni, le sue rotture e i suoi salti, le sue distensioni, le sue gemmazioni, le sue parentesi. Melville osserva che gli americani non devono scrivere come degli inglesi.¹⁰ Devono disfare la lingua inglese e farla filare secondo una linea di fuga: rendere la lingua convulsa.

La legge del frammento vale per la Natura come per la Storia, per la Terra come per la Guerra, per il bene come per il male. Fra Guerra e la Natura c'è certamente una causa comune: la Natura avanza in parata, a scaglioni, come i corpi d'armata.¹¹ "Parata" di corvi, di calabroni. Ma se è vero che il frammento è dappertutto, nel modo più spontaneo, abbiamo visto che devono essere conquistati, e magari inventati, un tutto o un analogo di tutto. Capita però che Whitman metta *avanti* l'idea di Tutto, invocando un cosmo che c'invita alla fusione; in una riflessione particolarmente "convulsa" si definisce hegeliano, afferma che solo l'America "realizza" Hegel, e pone i diritti primari di una totalità organica.¹² Si esprime allora come un europeo che trova nel panteismo una ragione per gonfiare il suo io. Ma quando Whitman parla alla sua maniera e nel suo stile, risulta che dev'essere costruito una specie di tutto tanto più paradossale in quanto viene solo *dopo* i frammenti e li lascia intatti, senza proporsi di totalizzarli.¹³

Questa idea complessa dipende da un principio caro alla filosofia inglese, al quale gli americani daranno nuovo senso e nuovi sviluppi: *le relazioni sono esterne ai loro termini...* Si porranno quindi le relazioni come se potessero e dovessero essere instaurate, inventate. Se le parti sono dei frammenti che non possono essere totalizzati, si possono almeno inventare fra di loro relazioni non preesistenti, che testimoniano sia un

progresso nella Storia che un'evoluzione nella Natura. La poesia di Whitman offre tanti sensi quante sono le relazioni che stabilisce con interlocutori diversi: le masse, il lettore, gli stati, l'Oceano...¹⁴ La letteratura americana ha per oggetto la creazione di relazioni fra gli aspetti più diversi della geografia degli Stati Uniti — Mississippi, Montagne Rocciose, Praterie - e della loro storia - lotte, amori, evoluzione.¹⁵ Relazioni di numero sempre maggiore e di qualità sempre più fine, sono come il motore della Natura e della Storia. Il contrario, la Guerra: i suoi atti di distruzione investono ogni relazione e hanno come conseguenza l'Ospedale, l'ospedale generalizzato, ossia il luogo dove il fratello ignora il fratello e in cui delle parti morenti, dei frammenti di uomini mutilati, coesistono assolutamente soli e senza rapporto.¹⁶

Contrasti e complementarità, non dati ma sempre nuovi, costituiscono la relazione dei colori; e Whitman ha realizzato senza dubbio una delle letterature più ricche di colori che ci possano essere. Contrappunti e responsori, costantemente rinnovati, inventati, costituiscono la relazione dei suoni o il canto degli uccelli, che Whitman descrive meravigliosamente. La Natura non è forma, ma processo di relazionalità; inventa una polifonia; non è totalità, ma riunione, “conclave”, “assemblea plenaria”. La Natura è inscindibile da tutti i processi di commensalità, convivialità, che non sono dei dati preesistenti, ma si elaborano fra viventi eterogenei in modo da creare un tessuto di relazioni mobili, che fanno sì che la melodia di una parte intervenga come motivo della melodia di un'altra (l'ape e il fiore). Le relazioni non sono interne a un Tutto; è piuttosto il tutto che scaturisce dalle relazioni esterne nel tal momento e cambia insieme a loro. I rapporti di contrappunto sono ovunque da inventare e condizionano l'evoluzione.

Lo stesso vale nei rapporti fra l'uomo e la Natura. Whitman instaura un rapporto ginnico con le giovani querce, un corpo a corpo: non si fonde in esse né si confonde con esse, ma fa sì che qualcosa passi fra lui e loro, fra il corpo umano e l'albero, nei due versi, ricevendo il corpo “parte della sua fibra elastica e della sua limpida linfa” e l'albero a sua volta un po' di coscienza (“forse è un vicendevole scambio”).¹⁷ Lo stesso vale, infine, nei rapporti fra uomo e uomo. Anche qui l'uomo deve

inventare la sua relazione con l'altro: "Cameratismo" è il grande motto di Whitman per indicare la più alta relazione umana, non in virtù di una situazione complessiva, ma in funzione dei tratti particolari, delle circostanze emotive e della "storia interiore" dei frammenti interessati (per esempio, all'ospedale, instaurare con ciascun morente isolato una relazione di cameratismo...).¹⁸ Si tesse così una trama di relazioni variabili che non si confondono con tutto, ma producono il solo tutto che l'uomo sia capace di conquistare nell'una o nell'altra situazione. Il Cameratismo è questa variabilità, che implica un incontro con il Fuori, un procedere delle anime all'aria aperta, sulla "strada aperta". E' con l'America che si ritiene che la relazione di cameratismo assuma la massima estensione e densità, giunga ad amori virili e popolari, acquisendo al tempo stesso un carattere politico e nazionale: non un totalismo o un totalitarismo, ma un "Unionismo", come dice Whitman.¹⁹ La stessa Democrazia, la stessa Arte formano un tutto soltanto nel rapporto con la Natura (l'aria aperta, la luce, i colori, i suoni, la notte...); senza di che l'arte cade nel morbido e la democrazia nell'inganno.²⁰

La società dei compagni è il sogno rivoluzionario americano, a cui Whitman ha potentemente contribuito: sogno deluso e tradito molto prima di quello della società sovietica. Ma è anche la realtà della letteratura americana, nei suoi due aspetti: la spontaneità o sentimento innato del frammentario, la riflessione delle relazioni viventi volta per volta acquisite e create. I frammenti spontanei costituiscono l'elemento attraverso il quale, o negli intervalli del quale, si accede alle grandi visioni e audizioni riflesse della Natura e della Storia.

Note

1 F. Hölderlin, Note all'Edipo, ck. (e i commenti di Beaufret all'edizione francese, Remarques sur (Edipe, cit., pp. 8-11).

2 W. Whitman, Giorni rappresentativi e altre prose, ir, it. Neri Pozza, Vicenza 1968, "Ispirazione di un'ora felice. Tra i boschi", p.

3 Ibidem, p. 2.

4 Ibidem, "Convulsione", p. 139.

5 F. Kafka, Confessioni e diari, tr. it. Mondadori, Milano 1972, pp. 296-298.

6 Tema costante di Foglie d'erba, tr. it. Einaudi, Torino 1965. Cfr. anche H. Melville, Redbum, tr. it. in Tutte le opere, voi. III, Mursia, Milano 1989, cap. XXXIII, pp. 140-144.

7 W. Whitman, domi rappresentativi..., cit., "Reportage di un intervistatore", p. 283.

8 Specimen Days & Collects è appunto il titolo della raccolta di Whitman Giorni rappresentativi..., cit. [NdT]

9 W. Whitman, Giorni rappresentativi..., cit., "Una battaglia notturna, circa una settimana fa", p. 61. E "La guerra vera non entrerà mai nei libri", p. 144.

10 H. Melville, "Hawthorne e i suoi muschi", tr. it, in Tutte le opere, cit., pp. 98-103. Whitman invoca anche la necessità di una letteratura americana "senza la minima traccia o sapore di ruolo, ricordi, realtà, tecnica o spirito europei" ("Le praterie e le grandi pianure nella poesia", in Giorni rappresentativi..., cit., p. 275).

11 W. Whitman, Giorni rappresentativi..., cit., "Calabroni", p. 152.

12 Ibidem, "Carlyle da un punto di vista americano", p. 318.

13 D.H. Lawrence (Classici americani, cit.) critica violentemente Whitman per il suo panteismo e la sua concezione di un Io-Tutto; ma lo saluta come il più grande poeta perché, più profondamente, canta le "simpatie", ossia le

relazioni che si costruiscono all'esterno, "sulla strada aperta" (pp. 188-189).

14 Cfr. Jamati, Walt Whitman, Seghers, Paris 1973, p. 77: il poema come polifonia.

15 W. Whitman, Giorni rappresentativi..., cit., "Letteratura della valle del Mississippi", p. 279.

16 Ibidem, "La guerra vera non entrerà mai nei libri", pp. 143-145,

17 Ibidem, "Le querce e io", p. 192,

18 Ibidem, "La guerra vera non entrerà mai nei libri", pp. 143-145. Sul cameratismo, cfr. Cala mus. Poesie per un uomo, tr.it. Savelli, Roma 1982.

19 W. Whitman, Giorni rappresentativi..., cit., "Morte del presidente Lincoln", p. 121,

20 Ibidem, "Natura e democrazia", pp. 275-276.

9. QUEL CHE DICONO I BAMBINI

Il bambino dice in continuazione quel che fa o tenta di fare: esplorare ambienti attraverso tragitti dinamici e redigerne la mappa. Le mappe dei tragitti sono essenziali all'attività psichica. Quel che richiede il piccolo Hans è di uscire dall'appartamento familiare per passare la notte dalla vicina e ritornare al mattino: il caseggiato come ambiente. Oppure: uscire dal caseggiato per andare al ristorante, raggiungere la bambina ricca passando attraverso il deposito dei cavalli: la strada come ambiente. Anche Freud giudica necessario far intervenire una mappa.¹

Eppure Freud, come sua abitudine, riconduce tutto al padre-madre: stranamente, l'esigenza di esplorare il caseggiato gli sembra un desiderio di andare a letto con la mamma. E' come se i genitori avessero dei posti o delle funzioni primarie, indipendenti dagli ambienti. Ma un ambiente è fatto di qualità, sostanze, potenze ed eventi: per esempio la strada e i suoi materiali, come il lastricato, i suoi rumori, come le grida dei venditori, i suoi animali, come i cavalli da tiro, i suoi drammi (un cavallo scivola, un cavallo cade, un cavallo viene picchiato...). Il tragitto non si confonde solo con la soggettività di quelli che percorrono un ambiente, ma con la soggettività dell'ambiente stesso in quanto si riflette in coloro che lo percorrono. La mappa esprime l'identità fra il percorso e il percorso che è stato fatto. Si confonde con il proprio oggetto, quando l'oggetto stesso è movimento. Nulla è più istruttivo dei percorsi dei bambini autistici, come quelli di cui Deligny rivela e sovrappone le mappe, con le loro linee abili, le loro linee d'abbrivo, i loro meandri, i loro ripensamenti e i loro ritorni all'indietro, con tutte le loro particolarità.² Ma i genitori stessi sono un ambiente che il bambino percorre, di cui percorre le qualità e le potenze e di cui redige la mappa. Essi assumono una forma personale e parentale solo come rappresentanti di un ambiente in un altro ambiente. Ma è sbagliato pensare che

il bambino sia in un primo tempo limitato ai suoi genitori e acceda a degli ambienti solo *dopo*, e per estensione, per derivazione. Il padre e la madre non sono le coordinate di tutto ciò che l'inconscio investe. Non c'è momento in cui il bambino non sia già immerso in un ambiente attuale che egli percorre, in cui i genitori in quanto persone svolgano solo il ruolo di coloro che aprono o chiudono delle porte, sorvegliano delle soglie, collegano o scollegano delle zone. I genitori sono sempre in posizione in un mondo che non deriva da loro. Anche per il neonato c'è un continente-letto in rapporto al quale i genitori si definiscono, come agenti sui percorsi del bambino. Gli spazi *odologici* di Lewin, con i loro percorsi, le loro svolte, le loro barriere, i loro agenti, formano una cartografia dinamica.³

Il piccolo Richard viene studiato da Melanie Klein durante la guerra. Vive e pensa il mondo sotto forma di carte. Le colora, le capovolge, le sovrappone, le popola con i loro capi, l'Inghilterra e Churchill, la Germania e Hitler. La libido ha la peculiarità di bazzicare la storia e la geografia, di organizzare delle formazioni di mondi e delle costellazioni di universi, di far derivare i continenti, di popolarli di razze, tribù e nazioni. Quale essere amato non racchiude paesaggi, continenti e popolazioni più o meno conosciuti, più o meno immaginari? Ma Melanie Klein, che pure ha fatto di tutto per determinare degli ambienti dell'inconscio, dal punto di vista delle sostanze o delle qualità oltre che degli avvenimenti, sembra non capire l'attività cartografica del piccolo Richard. Ci vede solo un *dopo*, semplice estensione dei personaggi parentali: il padre buono, la madre cattiva... I bambini, più degli adulti, resistono al *forcing* e all'intossicazione psicoanalitici; Hans o Richard, ci mettono tutto il loro humour. Ma non possono resistere troppo. Devono metter via le loro mappe, sotto le quali restano solo foto ingiallite del padre-madre. "La signora Klein interpretò, *interpretò*, INTERPRETÒ..."⁴

La libido non ha metamorfosi, ma traiettorie storico-mondiali. Da questo punto di vista, non sembra che il reale e l'immaginario formino una distinzione pertinente. Un viaggio reale manca di per sé della forza di riflettersi nell'immaginazione; e il viaggio immaginario non ha di per sé la forza, come dice Proust, di verificarsi nel reale. Per questo

l'immaginario o il reale devono essere piuttosto come due parti giustapponibili o sovrapponibili di una stessa traiettoria, due facce che continuamente si scambiano, specchio mobile. Così gli aborigeni dell'Australia uniscono itinerari nomadi e viaggi fatti in sogno che insieme compongono una "trama di percorsi", "in un immenso ritaglio dello spazio e del tempo che bisogna leggere come una mappa".⁵ Al limite, l'immaginario è un'immagine virtuale che si affianca all'oggetto reale, e viceversa, per costituire un cristallo d'inconscio. Non basta che l'oggetto reale, il paesaggio reale evochi immagini simili o vicine; bisogna che sprigioni la *propria* immagine virtuale, nello stesso tempo in cui questa, come paesaggio immaginario, si addentra nel reale, secondo un circuito in cui ciascuno dei due termini insegue l'altro, si scambia con l'altro. La "visione" è fatta di questo raddoppiamento o sdoppiamento, di questa coalescenza. È nei cristalli d'inconscio che si vedono le traiettorie della libido.

Una concezione cartografica è nettamente distinta dalla concezione archeologica della psicoanalisi. Questa lega profondamente l'inconscio alla memoria: è una concezione memoriale, commemorativa o monumentale, che verte su persone e oggetti, essendo gli ambienti solo dei terreni capaci di conservarli, identificarli, autenticarli. Da un simile punto di vista, la sovrapposizione degli strati è necessariamente attraversata da una freccia che va dall'alto al basso, e si tratta sempre di sprofondare. Le carte, invece, si sovrappongono in modo che ciascuna trova una ricomposizione nella seguente, invece che un'origine nelle precedenti: non si tratta, da una carta all'altra, della ricerca di un'origine, ma di una valutazione degli *spostamenti*. Ogni carta è una ridistribuzione di vicoli ciechi e di varchi, di soglie e di steccati, che va necessariamente dal basso verso l'alto. Non è solo un'inversione di senso, ma una differenza di natura: l'inconscio non ha più a che fare con persone e oggetti, ma con tragitti e divenire; non è più un inconscio di commemorazione, ma di mobilitazione, da cui gli oggetti *prendono il volo* piuttosto che restare sepolti nella terra. Félix Guattari ha definito, a questo proposito, una schizoanalisi che si contrappone alla psicoanalisi: "I lapsus, gli atti mancati, i sintomi sono come degli uccelli che bussano con il becco alla finestra. Non si

tratta di interpretarli. Si tratta piuttosto di reperire la loro traiettoria, per vedere se possono servire da indicatori di nuovi universi di riferimento suscettibili di acquisire una consistenza sufficiente per ribaltare una situazione”.⁶ La tomba del faraone, con la sua camera centrale inerte nel punto più basso della piramide, lascia il posto a modelli più dinamici: dalla deriva dei continenti alla migrazione dei popoli, tutto ciò attraverso cui l’inconscio traccia la mappa dell’universo. *Il modello indiano sostituisce quello egiziano*: il passaggio degli Indiani nello spessore delle rocce stesse, in cui la forma estetica non corrisponde più alla commemorazione di una partenza o di un arrivo, ma alla creazione di strade senza memoria, in cui tutta la memoria del mondo resta nel materiale.⁷

Le carte non devono essere concepite solo in estensione, in rapporto a uno spazio costituito da tragitti. Ci sono anche delle carte d’intensità, di densità, che riguardano quel che riempie lo spazio, quel che sottende il tragitto. Il piccolo Hans definisce un cavallo redigendo una lista di affetti, attivi e passivi: avere un grosso “fapipì”, tirare carichi pesanti, avere paraocchi, mordere, cadere, essere frustato, agitarsi con le zampe. È questa distribuzione di affetti (in cui il fapipì svolge il ruolo di trasformatore, di convertitore) che costituisce una mappa d’intensità. È sempre una costellazione affettiva. Anche qui sarebbe abusivo vederci, come Freud, una semplice derivazione del padre-madre: come se la “visione” di strada, frequente all’epoca - un cavallo cade, viene frustato, si dibatte - non fosse capace di colpire direttamente la libido, e dovesse richiamare una scena d’amore fra genitori... L’identificazione del cavallo con il padre raggiunge il grottesco, e porta con sé un’incomprensione di tutti i rapporti dell’inconscio con le forze animali. E, come già la carta dei movimenti e dei tragitti non era una derivazione o un’estensione del padre-madre, la carta delle forze o intensità non è una derivazione del corpo, un’estensione di un’immagine preliminare, un supplemento o un dopo. Polack e Sivadon fanno un’analisi profonda dell’attività cartografica dell’inconscio; la loro unica ambiguità può forse essere quella di vederci un prolungamento dell’immagine del corpo.⁸ E’ invece la carta d’intensità che distribuisce gli affetti il cui legame, la cui valenza costituiscono

volta per volta l'immagine del corpo, immagine sempre rimaneggiabile o trasformabile a misura delle costellazioni affettive che la determinano.

Una lista di affetti o costellazione, una mappa intensiva, è un divenire: il piccolo Hans non forma con il cavallo una rappresentazione inconscia del padre, ma è trascinato in un divenire-cavallo a cui i genitori si oppongono. Lo stesso vale per il piccolo Arpad e tutto un divenire-gallo; ogni volta la psicoanalisi si lascia sfuggire il rapporto dell'inconscio con delle forze.⁹ L'immagine non è solo tragitto, ma divenire. Il divenire è ciò che sottende il tragitto, come le forze intensive sottendono le forze motrici. Il divenire-cavallo di Hans rinvia a un tragitto, dalla casa al deposito. Il passaggio lungo il deposito, oppure la visita al pollaio, sono percorsi abituali, ma non innocenti passeggiate. È chiaro perché il reale e l'immaginario erano portati a sorpassarsi, o anche a scambiarsi: un divenire non è immaginario più di quanto un viaggio non sia reale. È il divenire che trasforma il più piccolo tragitto, o anche un'immobilità *sur place*, in un viaggio; ed è il tragitto che trasforma l'immaginario in un divenire. Le due carte, quella dei tragitti e quella degli affetti, rimandano l'una all'altra.

Quel che concerne la libido, quel che la libido investe, si presenta con un articolo indeterminativo, o meglio è presentato dall'articolo indeterminativo: *un* animale come qualificazione di un divenire o specificazione di un tragitto (*un* cavallo, *una* gallina...); un corpo o un organo come potere di impressionare e di essere impressionati (un ventre, degli occhi...); e anche dei personaggi che impediscono un tragitto e inibiscono degli affetti, o al contrario li favoriscono (*un* padre, *delle* persone...). I bambini si esprimono così: un padre, un corpo, un cavallo. Spesso sembra che questi indeterminativi risultino da una mancanza di determinazione dovuta alle difese della coscienza. Per la psicoanalisi, si tratta sempre di mio padre, di me, del mio corpo. E' una smania di possessivo e di personale, e l'interpretazione consiste nel ritrovare delle persone e dei possessi. "L'n bambino viene picchiato" deve significare "mio padre mi picchia", anche se questa trasformazione risulta astratta; e "un cavallo cade e agita le zampe" significa che mio padre fa l'amore con mia madre.

Eppure l'indeterminativo non manca di nulla, e soprattutto non manca di determinazione. E' infatti la determinazione del divenire, la sua peculiare potenza, la potenza di un impersonale che non è una generalità, ma una singolarità al punto più alto: per esempio, non si fa *il* cavallo, così come non si imita *il tale* cavallo, ma si diventa *un* cavallo, raggiungendo una zona di vicinanza in cui non ci si può più distinguere da ciò che si diviene.

Anche l'arte raggiunge questo stato celeste, che non conserva più nulla di personale e di razionale. A suo modo, l'arte dice quel che dicono i bambini. È fatta di tragitti e divenire, quindi compone delle mappe, estensive e intensive. C'è sempre una traiettoria nell'opera d'arte, e Stevenson mostra l'importanza decisiva di una mappa colorata nella concezione dell' *Isola del tesoro*.¹⁰ Questo non significa che un ambiente determini ineluttabilmente l'esistenza dei personaggi, ma piuttosto che questi si definiscono ai traverso dei tragitti, compiuti nella realtà o nell'immaginazione, senza i quali non diverrebbero. Nella pittura può essere presente una carta geografica colorata, nella misura in cui il quadro non è tanto una finestra sul mondo, all'italiana, quanto un accostamento di elementi su una superficie.¹¹ In Vermeer, per esempio, i divenire più intimi, più immobili (la ragazza sedotta da un soldato, la donna che riceve una lettera, il pittore che sta dipingendo...) rimandano comunque a vasti percorsi, manifestati dalla presenza di una carta geografica. Ho studiato la mappa, diceva Fromentin, "non da geografo, ma da pittore".¹² E siccome i tragitti non sono più reali di quanto i percorsi siano immaginari, c'è nella loro riunificazione qualcosa di unico che spetta solo al Tarte. L'arte si definisce allora come un processo impersonale in cui l'opera si compone un po' come un *cairn*, con le pietre apportate da diversi viaggiatori o divenienti (piuttosto che rivenienti, o fantasmi), che provengono o no da uno stesso autore.

Solo una simile concezione può strappare l'arte al processo personale della memoria e all'ideale collettivo della commemorazione. All'arte-archeologia che sprofonda nei millenni per raggiungere rimmemorale si contrappone un'arte-cartografia che poggia su "le cose d'oblio e i luoghi di passaggio". Così la scultura, quando smette di essere

monumentale per divenire odologica; non basta dire che essa è un paesaggio e che dà sistemazione a un luogo, a un territorio. Sistema delle strade, ed è a sua volta un viaggio. Una scultura segue le strade che le conferiscono un fuori, opera solo attraverso delle curve non chiuse che dividono e attraversano il corpo organico, non ha altra memoria se non quella del materiale (da qui il procedimento di taglio diretto e la frequente utilizzazione del legno). Carmen Perrin ripulisce dei massi erratici dalla vegetazione che li integra al sottobosco e li restituisce alla memoria del ghiacciaio che li ha portati fin lì, non per certificarne l'origine, ma per fare del loro *spostamento* qualcosa di visibile.¹³ Si obietterà che un circuito turistico come arte delle strade non è meglio del museo come arte monumentale e commemorativa. Ma qualcosa di essenziale distingue l'arte-cartografia da un circuito turistico: infatti è peculiare della nuova scultura prendere posizione su itinerari esterni, ma questa posizione dipende prima di tutto da percorsi interni all'opera stessa; il percorso esterno è una creazione che non preesiste all'opera e dipende dai suoi rapporti interni. Si fa il giro della scultura e i suoi assi visivi portano ad afferrare il corpo ora in tutta la sua lunghezza, ora in uno scorcio sorprendente, ora secondo due o più direzioni divergenti: la posizione nello spazio circostante dipende strettamente da questi tragitti interiori. È come se dei percorsi virtuali si affiancassero al percorso reale, che acquisisce così nuovi tracciati, nuove traiettorie. Una mappa di virtualità, delineata dall'arte, si sovrappone alla mappa reale e trasforma i suoi percorsi. Non è solo la scultura, ma ogni opera d'arte, per esempio l'opera musicale, a implicare questi cammini o camminamenti interiori: la scelta dell'una o dell'altra strada può determinare volta per volta una posizione variabile dell'opera nello spazio. Ogni opera comporta una pluralità di tragitti, leggibili e coesistenti soltanto su una carta, e cambia senso secondo i tragitti che sono presi in considerazione.¹⁴ Questi tragitti interiorizzati non sono separabili dal divenire. *Tragitti e divenire*, l'arte li rende presenti gli uni negli altri; rende sensibile la loro presenza reciproca, e così si definisce, invocando Dioniso come il dio dei luoghi di passaggio e delle cose d'oblio.

Note

1 S. Freud, *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni* (Caso clinico del piccolo Hans), tr. il. in "Opere", voi, 5, Boringhieri, Torino 1972.

2 F. Deligny, "Voix e voir", in *Cahiers de l'immuable*, I.

3 P. Kaufmann, Kurt Lewin, *urte théorie du champ dans les sciences de l'homme* Vrin, Paris 1968: cfr. la nozione di cammino.

4 M. Klein, *Analisi di un bambino*, tr. it. Boringhieri, Torino 1971.

5. Cfr. B. Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les Aborigènes*, PUF, Paris 1991, cap. I.

6 F. Guattari, *Les années d'hiver*, Barrault, Paris 1986, e *Cartographie schizoanalytiques*, Galilée, Paris 1989.

7 E. Fante, *L'art médiéval*, Gallimard, Paris 1988, p. 38: "Laggiù, sulla riva del mare, ai piedi di una montagna, s'imbattevano in una muraglia di granito. Allora entravano tutti nel granito [...]. Dietro di loro lasciavano la roccia svuotata, delle gallerie scavate in tutti i sensi, delle pareti scolpite, cesellate, dei pilastri naturali o artificiali".

8 J.-C. Polack e D. Sivadon, *L'intime utopie: travail analytique et processus psychotiques*, PUF, Paris 1991 {gli autori oppongono il metodo "geografico" a un metodo "geologico", come quello di Gisela Pankow, p. 28}.

9 S. Ferenczi, *Il piccolo uomo-gallo*, tr. it, in *Opere*, voi. II, Cortina, Milano 1990, pp. 54-60.

10 Si tratta del saggio di R.L. Stevenson, *My First Book* (agosto 1984), Cfr. gli accenni in *Romanzi, racconti e saggi*, Mondadori, Milano 1982, pp. 1972-1973.

11 S. Alpers, *Arte del descrivere*, tt. it. Boringhieri, Torino 1984, p. 212: "La vocazione cartografica dell'arte olandese".

12 D. Fromentin, *Un été dans le Sahara*, in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1984, p.18,

13 Su un'arte delle strade, che si contrappone al

monumentale e al commemorativo, cfr. Voie sunse: l'itinéraire genevois (analisi di Carmen Perrin). Cfr. anche Bertholin (Vassivière), con il testo di Patrick Le Nouene, "Choses d'oubli et lieux de passage". Il centro di Vassivière, o quello di Crestet, sono costituiti dai luoghi di questa nuova scultura, i cui principi rimandano alle grandi concezioni di Henry Moore.

14 Cfr. in Boulez la molteplicità dei percorsi e il confronto con la "pianta di una città" in opere come la Terza sonata, Eclat o Domaines, in Per volontà e per caso, tr. it. Einaudi, Torino 1977, cap. XII ("la traiettoria dell'opera doveva essere multipla...").

10. BARTLEBY O LA FORMULA

Bartleby non è una metafora dello scrittore, né il simbolo di alcunché. E' un testo violentemente comico, e il comico è sempre letterale. È come un racconto di Kleist, di Dostoevskij, di Kafka o di Beckett, con i quali forma una linea di discendenza sotterranea e prestigiosa. Vuole dire solo quel che dice, alla lettera. E quel che dice e ripete è PREFERIREI DI NO, *I would prefer not to.*¹ È la formula della sua gloria, e ogni lettore appassionato la ripete a sua volta. Un uomo magro e sialbo ha pronunciato la formula che sconvolge tutti. Ma in che cosa consiste la letteralità della formula?

Si osserva prima di tutto un certo manierismo, una certa solennità: *prefer* è usato raramente in questo senso, e né il principale di Bartleby, l'avvocato, né gli impiegati dello studio se ne servono abitualmente ("una strana parola; per quanto mi riguarda, non la uso mai..."). La formula ordinaria sarebbe piuttosto *I'd rather not*. Ma soprattutto, la stravaganza della formula va al di là della parola stessa: certo, è grammaticalmente corretta, sintatticamente corretta, ma la sua brusca conclusione, NOT TO, che lascia indeterminato ciò che rifiuta, le conferisce un carattere radicale, una specie di funzione-limite. La sua ripresa e la sua insistenza la rendono complessivamente ancor più insolita. Mormorata con voce dolce, paziente, atona, raggiunge l'inesorabile, formando un blocco inarticolato, un soffio unico. Sotto questi aspetti ha la stessa forza, lo stesso ruolo di una formula *agrammaticale*.

I linguisti hanno analizzato ciò che a rigore si chiama "agrammaticalità". Se ne trovano numerosi esempi, molto intensi, nel poeta americano Cummings: così *He danced bis did*, come se si dicesse "danzò il suo *mise*", invece di "si *mise* a danzare". Nicola Ruwet spiega che si può supporre una serie di variabili grammaticali ordinarie, la cui formula agrammaticale sarebbe come il limite: *he danced bis did* sarebbe un limite delle espressioni normali *he did his dance, he danced bis dance, he*

danced what he did... Non sarebbe più una parola-macedonia, come se ne trovano in Lewis Carroll, ma una “costruzione-macedonia”, una costruzione-soffio, un limite o un tensore.² Forse sarebbe meglio scegliere un esempio nella nostra lingua, in una situazione pratica. Qualcuno che tiene in mano un certo numero di chiodi per fissare qualcosa al muro esclama: NE HO UNO DI NON ABBASTANZA. È una formula agrammaticale che vale come limite di una serie di espressioni corrette: “Ne ho uno di troppo. Non ne ho abbastanza. Me ne manca uno...”. Non potrebbe essere di questo tipo la formula di Bartleby, al tempo stesso stereotipia di Bartleby ed espressione altamente poetica di Melville, limite di una serie come “preferirei questo, preferirei non fare quello, non è quello che preferirei...”? Nonostante la sua costruzione normale, suona come un’anomalia, PREFERIREI DI NO, La formula ha delle varianti. A volte abbandona il condizionale e diventa più secca: PREFERISCO DI NO, *I prefer not to*. Altre volte, negli ultimi casi in cui appare, sembra perdere il suo mistero ritrovando questo o quell’infinito che la completa e si allaccia a *to*: “preferisco tacere”, “preferirei non essere un po’ ragionevole”, “preferirei non assumere una funzione di commesso”, “preferirei fare altro”... Ma anche in questi casi si sente la sorda presenza della forma insolita che continua ad assillare il linguaggio di Bartleby. Aggiunge lui stesso: “ma io non sono un caso particolare”, “io non ho nulla di particolare”, *I am not particular*, per indicare che qualsiasi altra cosa che si potrebbe proporgli sarebbe ancora una particolarità che ricadrebbe a sua volta sotto la grande formula indeterminata, PREFERISCO DI NO, che sussiste una volta per tutte e in tutte le volte.

La formula ha dieci occorrenze principali e in ciascuna può comparire più volte, ripetuta o variata. Bartleby è copista nell’ufficio dell’avvocato; non smette di copiare, “silenziosamente, scialbamente, meccanicamente”. La prima occorrenza è quando l’avvocato gli dice di collazionare, di rileggere la copia dei due scrivani: PREFERIREI DI NO. La seconda, quando l’avvocato gli dice di venire a rileggersi le sue copie. La terza, quando l’avvocato lo invita a rileggere con lui personalmente, faccia a faccia. La quarta, quando l’avvocato vuole mandarlo a fare una commissione. La quinta, quando gli chiede di andare nella stanza attigua. La sesta, quando

l'avvocato vuole entrare nel suo studio una domenica mattina e si accorge che Bartleby vi si ferma a dormire. La settimana, quando l'avvocato si limita a fare delle domande. L'ottava, quando Bartleby ha smesso di copiare, ha rinunciato a qualsiasi copiatura, e l'avvocato lo caccia via. La nona, quando l'avvocato fa un secondo tentativo per cacciarlo. La decima, quando Bartleby è stato espulso dall'ufficio, si è seduto sulla rampa del pianerottolo, e l'avvocato sconvolto gli propone altre inattese occupazioni (tenere i conti di una drogheria, fare il barista, incassare delle fatture, fare l'accompagnatore di un giovane di buona famiglia...). La formula germoglia e prolifera. A ogni occorrenza, si diffonde lo stupore attorno a Bartleby, come se si fosse udito l'indicibile o l'inesorabile. Ed è silenzio da parte di Bartleby, come se avesse detto tutto e avesse di colpo esaurito il linguaggio. A ogni occorrenza si ha l'impressione che la follia cresca: non "particolarmente" quella di Bartleby, ma intorno a lui, e specialmente quella dell'avvocato che si lancia in strane proposte e in comportamenti ancor più strani.

Non c'è dubbio, la formula è distruttrice, devastatrice, e non lascia sussistere nulla dietro di sé. Si osserva prima di tutto il suo carattere contagioso: Bartleby "cambia la lingua" degli altri. Le parole insolite, *I would prefer*, s'insinuano nel linguaggio degli impiegati e dello stesso avvocato ("Vi è rimasta attaccata la parola, anche a voi!"). Ma questa contaminazione non è l'essenziale, l'essenziale è l'effetto su Bartleby: dal momento in cui ha detto PREFERISCO NON (confrontare le copie), non *può* più neanche copiare. Tuttavia non dirà mai che preferisce non (copiare): ha semplicemente sorpassato questo stadio (*give up*). E certo non se ne accorge subito, poiché continua a copiare fin dopo la sesta occorrenza. Ma quando se ne accorge, è come rendersi conto di un'evidenza, è come il risultato differito che era già compreso nel primo enunciato della formula: "Non vedete da voi la ragione?", dice all'avvocato. La formula-blocco ha per effetto non solo quello di rifiutare quel che Bartleby preferisce non fare, ma anche di rendere impossibile quel che faceva, quel che si credeva che lui preferisse ancora fare.

E' stato notato che la formula, *I prefer not to*, non era né un'affermazione né una negazione. Bartleby "non rifiuta, ma

neppure accetta, avanza e si ritira durante l'avanzata, si espone un po' in un leggero arretramento della parola".³ L'avvocato si sentirebbe sollevato se Bartleby non volesse, ma Bartleby non rifiuta, ricusa solo un non-preferito (la rilettura, le commissioni...). E Bartleby nemmeno accetta; non afferma un preferibile, che consisterebbe nel continuare a copiare, ne pone solo l'impossibilità. Insomma, la formula che ricusa ogni altro atto successivo ha già inghiottito quello di copiare, che quindi non ha neppur più bisogno di essere rifiutato. La formula è devastante perché elimina altrettanto impietosamente il preferibile e qualsiasi non-preferito. Abolisce il termine su cui verte e che ricusa, ma anche l'altro termine che sembra preservare e che diventa impossibile. In realtà, li rende indistinti: scava una zona d'indiscernibilità, d'indeterminazione, che continua a crescere fra delle attività non preferite e un'attività preferibile. Ogni particolarità, ogni riferimento abolito. La formula annulla "copiare", il solo riferimento in rapporto al quale qualcosa potrebbe o no essere preferito. *Preferirei niente piuttosto che qualcosa*: non una volontà di nulla, ma la crescita di un nulla di volontà. Bartleby ha raggiunto il diritto di sopravvivere, ossia di stare immobile e dritto di fronte a un muro cieco. Pura passività paziente, come direbbe Blanchot. Essere in quanto essere, e niente più. Viene sollecitato a dire di sì o di no. Ma se dicesse di no (confrontare le copie, fare delle commissioni) o se dicesse di sì (copiare), sarebbe presto vinto, giudicato inutile, non sopravviverebbe. Può sopravvivere solo rigirando in una sospensione che tiene tutti a distanza. Il suo mezzo di sopravvivenza è preferire *non* confrontare le copie, ma per ciò stesso anche *non* preferire copiare. Doveva rifiutare l'uno per rendere impossibile l'altro. La formula è a due tempi e si ricarica continuamente da sola, ripassando attraverso gli stessi stati. Per questo l'avvocato ha l'impressione vertiginosa, ogni volta, che tutto ricominci da zero.

Si direbbe di primo acchito che la formula sia come una cattiva traduzione da una lingua straniera. Ma, comprendendola meglio, il suo splendore smentisce questa ipotesi. Forse essa scava nella lingua una specie di lingua straniera. A proposito delle agrammaticalità di Cummings, si è proposto di considerarle come manifestazioni di un dialetto

diverso dall'inglese standard, e da cui si potrebbero estrarre le regole creatrici. E' lo stesso per Bartleby; la regola sarebbe in questa logica della preferenza negativa: negativismo al di là di ogni negazione. Ma se è vero che i capolavori della letteratura formano sempre una specie di lingua straniera nella lingua in cui sono scritti, che vento di follia, che soffio psicotico passa allora nella lingua? È caratteristico della psicosi mettere in gioco un *procedimento*, che consiste nel trattare la lingua ordinaria, la lingua standard, in modo da farle "rendere" una lingua originale sconosciuta che potrebbe forse essere una proiezione della lingua di Dio e trascinare via l'intero linguaggio. Procedimenti simili compaiono in Francia con Roussel e con Brisset, in America con Wolfson. Non è in particolare la vocazione schizofrenica della letteratura americana, quella di far filare così la lingua inglese, a forza di derive, deviazioni, detassi o sovratassi (in opposizione alla sintassi standard); introdurre un po' di psicosi nella nevrosi inglese; inventare una nuova universalità? Si farà appello, all'occorrenza, alle altre lingue nell'inglese, per far risuonare meglio in quest'ultimo un'eco di quella lingua divina di tempesta e di tuono. Melville inventa una lingua straniera che corre sotto l'inglese e che lo porta via con sé: è l'*out-landish*, ovvero il deterritorializzato, la lingua della Balena. Di qui l'interesse degli studi riguardanti *Moby Dick* che si basano sui numeri e le lettere e il loro senso criptico, per trarre almeno uno scheletro della lingua originaria, inumana o sovrumana.⁴ È come se si concatenassero tre operazioni: un certo trattamento della lingua; il risultato di questo trattamento, che tende a costituire nella lingua una lingua originale; e l'effetto, che consiste nel travolgere tutto il linguaggio, farlo fuggire, sospingerlo al suo limite per scoprirne il Fuori, silenzio o musica. Perciò un grande libro è sempre il rovescio di un altro libro che si scrive solo nell'anima, con silenzio e sangue. Non è solo *Moby Dick*; è *Pierre*, in cui Isabella investe la lingua con un mormorio incomprensibile, come un basso continuo che porta l'intero linguaggio agli accordi e ai suoni della sua chitarra. E *Billy Budd*, natura anghica o adamitica, soffre di un balbettio che snatura la lingua, ma fa anche risalire l'Aldilà musicale e celeste dell'intero linguaggio. E' come in Kafka "un pigolio lamentoso" che confonde la risonanza delle parole, mentre la

sorella prepara già il violino che risponde a Gregorio.

Anche Bartleby è una natura angelica, adamitica, ma il suo caso sembra diverso, perché non dispone di un Procedimento generale, foss'anche il balbettio, per trattare la lingua. Si accontenta di una breve Formula, in apparenza corretta, tutt'al più un tic localizzato che compare in certi casi. E tuttavia il risultato, l'effetto, sono gli stessi: scavare nella lingua una specie di lingua straniera e confrontare l'intero linguaggio con il silenzio, farlo oscillare nel silenzio. *Bartleby* annuncia il lungo silenzio in cui entrerà Melville, interrotto solo dalla musica delle poesie, e da cui non uscirà più se non per *Billy Budd*? Anche Bartleby non aveva altra via d'uscita se non tacere e ritirarsi dietro il suo paravento, ogni volta che aveva pronunciato la formula, fino al silenzio finale nella prigione. Dopo la formula non c'è più niente da dire: essa equivale a un procedimento, oltrepassa l'apparenza di particolarità.

L'avvocato stesso delinea la teoria delle ragioni per cui la formula di Bartleby devasta il linguaggio. Ogni linguaggio, suggerisce, ha dei riferimenti o dei presupposti (*assumptions*). Non è esattamente quel che il linguaggio designa, ma quel che gli permette di designare. Una parola suppone sempre altre parole che possono sostituirla, completarla o formare con lei delle alternative: è a questa condizione che il linguaggio si organizza in modo da designare cose, stati di cose e azioni, a partire da un insieme di convenzioni oggettive, esplicite. Forse ci sono altre convenzioni, implicite e soggettive, un altro tipo di riferimenti o di presupposti. Parlando, io non indico solo delle cose e delle azioni, ma compio già degli atti che assicurano un rapporto con l'interlocutore, secondo le nostre rispettive situazioni: comando, interrogo, prometto, prego, emetto degli "atti di parola" (*speech-act*). Gli atti di parola sono autoreferenziali (comando effettivamente dicendo "vi ordino..."), mentre le proposizioni constatative si riferiscono ad altre cose e ad altre parole. Ora, è questo doppio sistema di riferimenti che Bartleby distrugge.

La formula I PREFER NOT TO esclude qualsiasi alternativa, e inghiotte ciò che pretende di conservare, così come esclude qualsiasi altra cosa; implica che Bartleby smetta di copiare, ossia di riprodurre delle parole; scava una zona d'indeterminazione che fa sì che le parole non si distinguano

più; fa il vuoto nel linguaggio. Ma disinnesca anche gli atti di parola grazie ai quali un padrone può comandare, un amico benevolo fare delle domande, una persona fidata promettere. Se Bartleby rifiutasse, potrebbe ancora essere riconosciuto come ribelle o sovversivo e avere ancora, a questo titolo, un ruolo sociale. Ma la formula disattiva ogni atto di parola, mentre fa di Bartleby un puro escluso a cui non può più essere attribuita nessuna situazione sociale. E' ciò di cui si accorge con spavento l'avvocato: tutte le sue speranze di riportare Bartleby alla ragione crollano, poiché riposano su una *logica dei presupposti* secondo la quale un padrone "si aspetta" di essere obbedito o un amico benevolo ascoltato, mentre Bartleby ha inventato una logica nuova, una *logica della preferenza* che basta a minare i presupposti del linguaggio. Come osserva Mathieu Lindon, la formula "sconnette" le parole e le cose, le parole e le azioni, ma anche gli atti e le parole: isola il linguaggio da qualsiasi referenza, in conformità alla vocazione assoluta di Bartleby di *essere un uomo senza referenze*, colui che appare e scompare, senza riferimento né a sé né a qualsiasi altra cosa.⁶ È per questo che, nonostante la sua aria corretta, la formula funziona come una vera agrammaticalità.

Bartleby è lo Scapolo, colui di cui Kafka diceva: "Ha soltanto quel terreno che occorre ai suoi due piedi, soltanto quel sostegno che le sue due mani coprono" — colui che si corica nella neve d'inverno per morire di freddo come un bambino, colui che aveva da fare solo le sue passeggiate, ma che poteva farle in qualsiasi posto, senza muoversi." Bartleby è l'uomo senza referenze, senza possessi, senza proprietà, senza qualità, senza particolarità: è troppo liscio perché gli si possa attribuire una qualsiasi particolarità. Senza passato e senza futuro, è istantaneo. I PREFER TO NOT è la formula chimica o alchemica di Bartleby, ma si può leggere a rovescio I AM NOT PARTICULAR, io non sono particolare, come indispensabile complemento. È tutto il XIX secolo che sarà attraversato da questa ricerca dell'uomo senza nome, regicida e parricida, Ulisse dei tempi moderni ("io sono Nessuno"): l'uomo schiacciato e meccanizzato delle grandi metropoli, ma da cui ci si aspetta, forse, che nasca l'Uomo dell'avvenire o di un mondo nuovo. E in uno stesso messianesimo lo si scorge ora sul versante del Proletario, ora sul versante dell'Americano. Anche

il romanzo di Musil! proseguirà questa ricerca e inventerà la nuova logica di cui *l'Uomo senza particolarità* è al tempo stesso il pensatore e il prodotto.⁸ E da Melville a Musil la derivazione ci sembra certa, anche se non è da cercare dal lato di *Bartleby*, ma piuttosto da quello di *Pierre o delle ambiguità*. La coppia incestuosa Ulrich-Agathe è come la ripresa della coppia Pierre-Isabella, e in tutte due i casi la sorella silenziosa, sconosciuta o dimenticata, non è un sostituto della madre, ma al contrario l'abolizione della differenza sessuale in quanto particolarità, a vantaggio di un rapporto androgino secondo il quale Pierre e Ulrich sono o diventano donna. Nel caso di *Bartleby*, è possibile che il rapporto con l'avvocato sia altrettanto misterioso, e segna a sua volta la possibilità di un divenire, di un nuovo uomo? Bardeby potrà conquistare lo spazio delle sue passeggiate?

Forse *Bartleby* è il folle, il demente, lo psicotico ("un disordine innato e incurabile" dell'anima). Ma come saperlo se non si tiene conto delle anomalie dell'avvocato, che continua a comportarsi in modo molto bizzarro? L'avvocato ha appena avuto una promozione professionale importante. Ci si ricorderà che anche il presidente Schreber dà sfogo al proprio delirio solo in seguito a una promozione, come se questa gli desse l'audacia di rischiare. Ma che cos'è che l'avvocato sta per rischiare? Ha già due copisti che, un po' come i commessi di Kafka, sono dei doppi a rovescio, uno normale al mattino e ubriaco al pomeriggio, l'altro in stato di perenne indigestione al mattino, ma quasi normale al pomeriggio. Avendo quindi bisogno di un copista supplementare, assume Bardeby, *senza nessuna referenza*, dopo una breve conversazione, perché gli sembra che il suo aspetto scialbo sia prova di una costanza capace di compensare l'irregolarità degli altri due. Ma fin dal primo giorno sistema *Bartleby* in modo strano: starà nello stesso studio dell'avvocato, vicino alle porte di fondo che lo separano dallo studio degli impiegati, fra una finestra che dà su un muro attiguo e un paravento verde come una prateria, come se fosse importante che *Bartleby* possa sentire, senza però essere visto. Se sia un'idea dell'avvocato o un accordo in seguito alla breve conversazione, non lo si saprà mai. Fatto sta che, inserito in questa sistemazione, *Bartleby* invisibile compie un lavoro "meccanico" considerevole. Invece, appena

l'avvocato pretende di fargli lasciare il suo paravento, Bartleby emette la sua formula. E, in questa prima occasione come nelle seguenti, l'avvocato si trova disarmato, smarrito, stupefatto, fulminato, senza risposta e senza reazione. Bartleby smette di copiare e si attesta sulle sue posizioni, impavido. E' noto a quali estremi espedienti sia ridotto l'avvocato per sbarazzarsi di Bartleby: ritornare a casa, poi risolversi a cambiare studio professionale, fuggire per parecchi giorni restando nascosto per schivare le rimostranze del nuovo affittuario dell'ufficio. Che strana fuga, durante la quale l'avvocato vive nel suo calesse... Dalla sistemazione iniziale fino a questa fuga incontenibile, cainica, tutto è bizzarro, e l'avvocato si comporta come un pazzo. Nel suo animo si alternano desideri di omicidio e dichiarazioni d'amore nei confronti di Bartleby.

Che cosa è successo? È forse un caso di follia a due, anche qui un rapporto di doppio, un rapporto omosessuale quasi dichiarato ("Sì, Bartleby... non mi sento mai me stesso come quando so che tu sei lì... realizzo il disegno predestinato della mia vita...")?

Si può supporre che l'assunzione di Bartleby fosse una specie di patto, come se l'avvocato, in seguito alla promozione, avesse deciso di fare di questo personaggio, senza referenze oggettive, un *uomo di fiducia* che gli dovesse tutto. Ne vuol fare il *suo* uomo. Il patto consiste in questo: Bartleby copierà, vicino al padrone che udirà senza essere visto, come un uccello notturno che non sopporta di essere guardato. Ma allora è ovvio: appena l'avvocato vuole (senza neppure farlo apposta) tirar fuori Bartleby dal suo paravento perché corregga le copie insieme agli altri, rompe il patto. E' per questo che Bartleby, mentre "preferisce non" correggere, non può già più copiare. Bartleby si esporrà alla vista, e anche più di quanto gli si richieda, piantato dritto nell'ufficio, ma non copierà più. L'avvocato ne ha un oscuro sentore, poiché suppone che, se Bartleby smette di copiare, è perché ha dei disturbi visivi. E in effetti, esposto alla vista, Bartleby non vede più e non guarda più. Ha acquisito ciò che in certo modo gli era innato, la leggendaria infermità - essere guercio e monco - che ne fa un autoctono, qualcuno che nasce dal posto e resta sul posto, mentre l'avvocato svolge necessariamente la funzione del traditore condannato a fuggire. E' un oscuro senso di colpa che

scorre sotto le proteste dell'avvocato ogni volta che invoca la filantropia, la carità, l'amicizia. In realtà, l'avvocato ha rotto la concatenazione che lui stesso aveva organizzato; ed ecco che Bartleby tira fuori dalle macerie un *tratto d'espressione*, PREFERISCO DI NO, che finisce per proliferare su di sé, contaminare gli altri, far fuggire l'avvocato, ma anche far fuggire il linguaggio, far crescere una zona d'indeterminazione o d'indiscernibilità tale che le parole non si distinguono più, e neppure i personaggi, con l'avvocato in fuga e Bartleby immobile, pietrificato. L'avvocato si mette a vagabondare mentre Bartleby se ne sta tranquillo, ma è perché resta tranquillo e non si muove che Bartleby sarà trattato come un vagabondo.

Fra l'avvocato e Bartleby c'è un rapporto di identificazione? Ma che cos'è un tale rapporto e in che direzione va? Per lo più, sembra che un'identificazione faccia intervenire tre elementi, che possono d'altra parte scambiarsi, permutare: una forma, immagine o rappresentazione, ritratto, modello; un soggetto almeno virtuale; e gli sforzi del soggetto per prendere forma, appropriarsi dell'immagine, adattarsi a lei e adattarla a sé. È un'operazione complessa, che passa attraverso tutte le avventure della somiglianza e rischia sempre di cadere nelle nevrosi o di volgere al narcisismo. E' la "rivalità mimetica", si dice. In generale, essa mobilita una funzione paterna: l'immagine è per eccellenza un'immagine del padre e il soggetto è un figlio, anche se le determinazioni si scambiano. Il romanzo di formazione, si potrebbe dire anche il romanzo di referenza, ne offre numerosi esempi.

È certo che molti romanzi di Melville cominciano con immagini o ritratti, e sembra che raccontino una storia di formazione sotto una funzione paterna: per esempio *Redburn*. *Pierre o delle ambiguità* comincia con l'immagine del padre, statua e quadro. Anche *Moby Dick* raccoglie all'inizio le informazioni per dare una forma alla balena e tracciarne l'immagine, fino all'oscuro quadro nell'albergo. *Bartleby* non sfugge alla regola, e i due impiegati sono come immagini di carta inversamente simmetriche e l'avvocato svolge così bene una funzione di padre che è difficile crederci a New York. Tutto incomincia come in un romanzo inglese, a Londra e in Dickens. Ma ogni volta succede qualcosa di strano, che turba

l'immagine, la colpisce con un'essenziale incertezza, impedisce alla forma di "prendere", ma sgretola anche il soggetto, lo lancia alla deriva e abolisce ogni funzione paterna. È solo a questo punto che le cose incominciano a diventare interessanti. La statua del padre fa posto al suo ritratto, molto più ambiguo, poi a un altro ritratto che è quello di chiunque o di nessuno. Si perdono i riferimenti e la formazione dell'uomo lascia il posto a un nuovo elemento ignoto, al mistero di una vita non umana informe, uno *Squid*. Tutto incominciava all'inglese, ma continua all'americana, secondo una linea di fuga irresistibile. Achab può dire a buon diritto che fugge dappertutto. La funzione paterna si perde a vantaggio di forze ambigue più oscure. Il soggetto perde la sua struttura, a vantaggio di un *patchwork* che prolifera all'infinito: il *patchwork* americano diventa la legge dell'opera melvilliana, denudata di centro, di dritto e di rovescio. E come se dei tratti d'espressione sfuggissero alla forma, come le linee astratte di una scrittura sconosciuta, come le rughe che si torcono dalla fronte di Achab a quella della Balena, come le cinghie mobili dalle "orribili contorsioni" che passano attraverso il cordame fisso e rischiano sempre di trascinare un marinaio in mare, un soggetto nella morte.⁹ In *Pierre o delle ambiguità*, il sorriso inquietante del giovane sconosciuto, sul quadro che assomiglia tanto a quello del padre, funziona come un tratto d'espressione che si emancipa e basta a disfare qualsiasi somiglianza e a far vacillare il soggetto. Anche I PREFER NOT TO è un tratto d'espressione che contamina tutto, sfuggendo alla forma linguistica, destituendo il padre dalla sua parola esemplare e il figlio dalla sua possibilità di riprodurre o di copiare.

E' certo ancora un processo d'identificazione, ma è diventato psicotico invece di seguire le avventure della nevrosi. Un po' di schizofrenia sfugge alla nevrosi del vecchio mondo. Possiamo raggruppare tre caratteri distintivi. In primo luogo, il *tratto d'espressione* informale si contrappone all'immagine o alla forma espressa. In secondo luogo, non c'è più un soggetto che s'innalza fino all'immagine, riuscendo o fallendo. Si direbbe piuttosto che una *zona d'indistizione, d'indiscernibilità, d'ambiguità* si stabilisca fra due termini, come se avessero raggiunto il punto che precede immediatamente la loro rispettiva differenziazione: non una similitudine, ma uno

scivolamento, un'estrema vicinanza, una contiguità assoluta; non una filiazione naturale, ma un'alleanza contro natura. È una zona "iperborea", "artica". Non è più una questione di Mimesis, ma di divenire: Achab non imita la balena, ma diventa Moby Dick, passa nella zona di vicinanza in cui non si può più distinguere da Moby Dick e colpisce se stesso colpendo lei. Moby Dick è la "muraglia vicinissima" con cui si confonde. Redburn rinuncia all'immagine del padre per passare ai tratti ambigui del fratello misterioso. Pierre non imita il padre, ma raggiunge la zona di vicinato in cui non può più distinguersi dalla sorellastra Isabella, e diventa donna. Mentre la nevrosi si dibatte nei lacci di un incesto con la madre per identificarsi meglio con il padre, la psicosi libera un incesto con la sorella come un divenire, una libera identificazione fra l'uomo e la donna: anche Kleist emette dei tratti d'espressione atipici, quasi animali, balbettii, digrignamenti, rictus che alimentano la sua passionale conversazione con la sorella. In terzo luogo, infatti, la psicosi persegue il suo sogno: fondare una *funzione di fratellanza universale* che non passa più attraverso il padre, si costruisce sulle rovine della funzione paterna, suppone la dissoluzione di ogni immagine di padre, secondo una linea autonoma di alleanza o di vicinanza che fa della donna una sorella, dell'altro uomo un fratello, come la terribile "fune a scimmia" che unisce Ismael e Queequeg come degli sposi.¹⁰ Sono le tre caratteristiche del sogno americano, che compongono la nuova identificazione, il nuovo mondo: il Tratto, la Zona e la Funzione.

Noi stiamo mescolando dei personaggi tanto diversi come Achab e Bartleby. Eppure non li contrappone tutto? La psichiatria melvillianiana richiama costantemente due poli: i *monomaniaci* e gli *ipocondriaci*, i demoni e gli angeli, i carnefici e le vittime, i Veloci e i Lenti, i Fulminanti e i Pietrificati, gli Impunibili (al di là di qualsiasi punizione) e gli Irresponsabili (al di qua di qualsiasi responsabilità). Qual è l'atto di Achab quando lancia le sue espressioni di fuoco e di follia? È lui che rompe un patto. Tradisce la legge delle baleniere, che consiste nel cacciare ogni balena sana che s'incontri, senza scegliere. Lui sceglie, perseguendo la sua identificazione con Moby Dick, lanciato nel suo divenire indistinguibile, mettendo il suo equipaggio in pericolo di morte. Ed è questa mostruosa

preferenza che il luogotenente Starbuck gli rimprovera amaramente, pensando addirittura di uccidere il capitano fellone. E' il peccato prometeico per eccellenza, scegliere.¹¹ Era il caso della Pentesilea di Kleist, Achab donna che aveva scelto il proprio nemico come suo doppio indistinguibile, Achille, sfidando la legge delle Amazzoni che proibisce di preferire un nemico. La sacerdotessa e le Amazzoni vi vedono un tradimento sanzionato dalla follia in un'identificazione cannibalica. Melville stesso mette in scena un altro demone monomaniaco, il maestro d'armi Claggart, nel suo ultimo romanzo, *Billy Budd*. La funzione subalterna di Claggart non deve illudere: come il capitano Achab, non è un caso di cattiveria psicologica, ma di perversione metafisica, che consiste nello scegliere la preda, nel preferire una vittima scelta con una specie di amore, invece di far regnare la legge delle navi che gli ordina di applicare a tutti una disciplina uguale. È quel che suggerisce il narratore, ricordando un'antica e misteriosa teoria di cui si trovava già un'esposizione in Sade: la legge, le leggi comandano a una natura sensibile seconda, mentre degli esseri *depravati per innèità* sono partecipi di una terribile Natura sovrasensibile e prima, originaria, oceanica, che persegue il suo fine irrazionale attraverso di loro, Nulla, Nulla, e che non conosce legge.¹² Achab trapasserà il muro, anche se dietro non c'è niente, e farà del niente l'oggetto della sua volontà: "Per me, questa balena bianca è questo muro, così vicino a me. A volte credo che al di là non ci sia niente, ma pazienza...". Esseri siffatti, oscuri come i pesci degli abissi, Melville dice che solo l'occhio del *profeta*, e non quello dello psicologo, è capace di intuirli, di diagnosticarli, senza poter prevenire la loro folle impresa, "mistero d'iniquità"...

Allora siamo in grado di classificare i grandi personaggi di Melville. A un polo, questi monomaniaci o questi demoni, che nutrono una preferenza mostruosa, condotti dalla volontà di nulla: Achab, Claggart, Babo... Ma all'altro polo ci sono quegli angeli o quei santi ipocondriaci quasi stupidi, creature d'innocenza e di purezza, affetti da una debolezza costitutiva, ma anche da una strana bellezza, pietrificati per natura, e che preferiscono... assolutamente nessuna volontà, un niente di volontà piuttosto che una volontà di niente (il "negativismo" ipocondriaco). Possono sopravvivere solo diventando pietra,

negando la volontà, e si santificano in questa sospensione.¹³ Sono Cereno, Billy Budd e soprattutto Bartleby. E benché i due tipi si contrappongano sotto ogni aspetto, gli uni traditori innati e gli altri traditi per essenza, gli uni padri mostruosi che divorano i figli e gli altri figli abbandonati senza padre, essi frequentano uno stesso mondo e formano delle alternanze, così come nella scrittura di Melville, e anche di Kleist, si alternano i processi stazionari e fissi e i procedimenti a velocità folle: lo stile, con il suo succedersi di catatonie e precipitazioni... Il fatto è che gli uni e gli altri, i due tipi di personaggi, *Achab e Bartleby*, appartengono a quella Natura prima, la abitano e la compongono. Tutto li contrappone, eppure si tratta forse della stessa creatura, prima, originale, ostinata, colta sotto due aspetti, investita solo da un segno “più” o da un segno “meno”: Achab e Bartleby, come per Kleist la terribile Penthesilea e la soave piccola Caterina, l'al di là e l'al di qua della coscienza, quella che sceglie e quella che non sceglie, quella che ulula come una lupa e quella che preferirebbe non parlare.¹⁴

In Melville c'è poi un terzo tipo di personaggio, quello dalla parte della legge, guardiano delle leggi divine e umane della natura seconda: è il profeta. Capitan Delano difetta particolarmente dell'occhio del profeta, ma Ismael in *Moby Dick*, capitan Vere in *Billy Budd*, l'avvocato di *Bartleby*, hanno questa capacità di “Vedere”; sono adatti a cogliere e a capire, nella misura in cui è possibile farlo, gli esseri della Natura prima, i grandi demoni monomaniaci o i santi innocenti, e talvolta tutti e due. Non mancano però a loro volta di ambiguità. Idonei a intuire la Natura prima che li affascina, sono comunque i rappresentanti della natura seconda e delle sue leggi. Portano l'immagine paterna: sembrano dei buoni padri, dei padri benevoli (o almeno dei fratelli maggiori protettivi, come Ismael nei confronti di Queequeg). Ma non fanno in tempo a fermare i demoni, perché questi sono troppo rapidi per la legge, troppo imprevedibili. E non salvano l'innocente, l'irresponsabile: lo immolano in nome della legge, compiono il sacrificio di Abramo. Sotto la maschera paterna, hanno come una doppia identificazione: con l'innocente, per il quale provano un vero amore, ma anche con il demone, poiché rompono a loro modo il patto con l'innocente che amano. Tradiscono quindi, ma in modo diverso rispetto ad Achab o a

Claggart: costoro infrangono la legge, mentre Vere o l'avvocato, in nome della legge, rompono un'intesa implicita e quasi inconfessabile (anche Ismael sembra allontanarsi dal fratello selvaggio Queequeg). Continuano a prediligere l'innocente che hanno condannato: capitan Vere morirà mormorando il nome di Billy Budd, e le ultime parole dell'avvocato a chiusura del racconto saranno: "Ah, Bartleby, Ah, umanità!", segnalando così non una connessione, ma al contrario un'alternativa nella quale ha dovuto scegliere contro Bartleby la legge troppo umana. Lacerati nelle loro contraddizioni fra le due Nature, personaggi siffatti sono molto importanti, ma non hanno la statura degli altri due tipi. Sono piuttosto dei Testimoni, dei narratori, degli interpreti. C'è un problema che sfugge a questo terzo tipo di personaggi, un problema più alto che viene regolato fra gli altri due.

In *L'uomo di fiducia* (*The Confidence-man*, un po' come si dice *Medicine-man*, l'Uomo-fiducia) Melville ha disseminato le sue riflessioni sul romanzo. La prima di queste riflessioni consiste in un appello ai diritti di un superiore irrazionalismo (cap. XIV). Perché il romanziere dovrebbe credersi obbligato a spiegare il comportamento dei suoi personaggi e a dar loro delle ragioni, mentre la vita non dà mai spiegazioni, lascia nelle sue creature tante zone oscure, indiscernibili, indeterminate, che sfidano qualsiasi chiarimento? È la vita che giustifica, senza bisogno di essere giustificata. Il romanzo inglese, e più ancora il romanzo francese, provano il bisogno di razionalizzare, magari nelle ultime pagine, e la psicologia è senza dubbio l'ultima forma del razionalismo: il lettore occidentale aspetta la parola della fine. La psicoanalisi a questo riguardo ha rilanciato le pretese della ragione. Ma, se essa non ha proprio risparmiato le grandi opere romanzesche, nessun grande romanziere del suo tempo è riuscito a trovare molto interesse nella psicoanalisi. L'atto fondativo del romanzo americano, così come del romanzo russo, è stato quello di trascinare il romanzo lontano dalla via delle ragioni e di far nascere quei personaggi che si reggono nel nulla, sopravvivono solo nel vuoto, conservano fino alla fine il loro mistero e sfidano logica e psicologia. Anche la loro anima, dice Melville, è un "vuoto immenso e terrificante", e il corpo di Achab è una "conchiglia vuota". Se hanno una formula, non è certo

esplicativa, e il PREFERISCO DI NO resta una formula cabalistica, come quella dell'Uomo del sottosuolo che non può impedire che 2 più 2 faccia 4, ma non ci si RASSEGNA (*preferisce di non 2 più 2 fare 4*). Quel che conta per un grande romanziere, Melville, Dostoevskij, Kafka o Musil, è che le cose restino enigmatiche e tuttavia non arbitrarie: insomma, una logica nuova, in tutto e per tutto una logica, ma ' che non riconduca alla ragione e che colga l'intimità della vita e della morte. Il romanziere ha l'occhio del profeta, non lo sguardo dello psicologo. Per Melville, le tre grandi categorie di personaggi appartengono a questa nuova logica, così come essa appartiene a loro. Il romanzo non ha bisogno di essere giustificato più di quanto ne abbia la vita, dal momento che raggiunge la Zona cercata, la zona iperborea, lontano dalle regioni temperate.¹⁵ E a dire la verità, di ragione non ce n'è: la ragione esiste solo a pezzetti. Melville, in *Billy Budd*, definisce i monomaniaci come i Signori della ragione, e questo perché sono così difficili da sorprendere; ma è perché il loro è un delirio d'azione e si servono della ragione, la fanno servire ai loro fini sovrani, per la verità molto poco ragionevoli. E gli ipocondriaci sono gli Esclusi della ragione, senza che si possa sapere se se n'escludano da soli, per ottenere quel che essa non può dar loro, l'indiscernibile, l'innominabile con cui potersi confondere. I profeti stessi, infine, sono solo i Naufraghi della ragione: se Vere, Ismael o l'avvocato si aggrappano così strettamente alle rovine della ragione, di cui tentano invano di ricostituire l'integrità, è perché hanno visto tanto, e quel che hanno visto li ha colpiti per sempre.

Ma una seconda osservazione di Melville (cap. XLIV) introduce una distinzione essenziale fra i personaggi del romanzo. Melville dice che soprattutto non bisogna confondere i veri Originali con i personaggi semplicemente notevoli o singolari, particolari.

I particolari, che possono essere numerosissimi in un romanzo, hanno caratteristiche che determinano la loro forma, proprietà che compongono la loro immagine; recepiscono l'influenza del loro ambiente e degli uni sugli altri, cosicché le loro azioni e reazioni obbediscono a leggi generali, pur conservando volta per volta un valore particolare. Allo stesso modo le frasi che pronunciano sono loro proprie, ma

obbediscono comunque alle leggi generali della lingua. L'originale, al contrario - non si sa neppure se ne esistano in assoluto, a parte il Dio primordiale, ed è già bello quando se ne incontra uno. Non si vede come un romanzo potrebbe contenerne più d'uno, dichiara Melville. Ogni originale è una potente Figura solitaria che travalica qualsiasi forma spiegabile: lancia dei tratti d'espressione fiammeggianti, che manifestano la caparbieta di un pensiero senza immagine, di una domanda senza risposta, di una logica estrema e senza razionalità. Figure di vita e di sapere, sanno qualcosa d'inesprimibile, vivono qualcosa d'insondabile. Non hanno nulla di generale e non sono particolari: sfuggono alla conoscenza, sfidano la psicologia. Anche le parole che pronunciano oltrepassano le leggi generali della lingua (i "presupposti") tanto quanto le semplici particolarità della parola, perché sono come le vestigia o le proiezioni di una lingua originale unica, prima, e portano tutto il linguaggio al limite del silenzio e della musica. Bartleby non ha nulla di particolare e nemmeno nulla di generale: è un Originale.

Gli originali sono gli esseri della Natura prima, ma non sono separabili dal mondo o dalla natura seconda, e vi esercitano il loro effetto: ne rivelano il vuoto, l'imperfezione delle leggi, la mediocrità delle creature particolari, il mondo come mascherata (quel che Musil a sua volta chiamerà l'"azione parallela"). Il ruolo dei profeti per l'appunto, loro che non sono degli originali, è di essere i soli a riconoscerne la scia nel mondo e l'indicibile turbamento di cui lo investono. L'originale, dice Melville, non subisce l'influenza dell'ambiente, anzi, getta su ciò che lo circonda una bianca luce livida, simile a quella che "accompagna nella Genesi l'inizio delle cose". Di questa luce, gli originali sono a volte la sorgente immobile, come il gabbiera in cima all'albero, Billy Budd impiccato ben legato che "sale" alla luce dell'alba, Bartleby in piedi nell'ufficio dell'avvocato, e altre volte il tragitto folgorante, il movimento troppo rapido perché l'occhio ordinario possa seguirlo, la folgore di Achab o di Claggart. Sono le due grandi Figure originali che si ritrovano dappertutto in Melville, Panoramica e Carrellata, processo stazionario e velocità infinita. E nonostante siano i due elementi del ritmo, e delle pause che ritmano il movimento e

dei lampi scaturiscano dall'immobilità, non è forse questa contraddizione che separa gli originali, i loro due tipi? Che cosa vuol dire Jean-Luc Godard quando, in nome del cinema, afferma che fra una carrellata e una panoramica c'è un "problema morale"? E' forse questa differenza a far sì che, a quanto pare, un grande romanzo possa comportare un solo originale. I romanzi mediocri non hanno mai potuto creare il minimo personaggio originale, ma come potrebbe il più grande romanzo crearne più di uno alla volta? Achab *oppure* Bartleby... È come perle grandi Figure del pittore Bacon, che confessa di non aver ancora trovato il modo di riunirne due in uno stesso quadro.¹⁶ Eppure Melville lo troverà. Se rompe il silenzio per scrivere alla fine *Billy Budd*, è perché quest'ultimo romanzo, sotto l'occhio penetrante del capitano Vere, riunisce i due originali, il demoniaco e il pietrificato: il problema non era quello di collegarli tramite un intrigo, cosa facile e senza conseguenze in cui basta che l'uno sia vittima dell'altro, ma di farli *stare insieme* nel quadro (*Benito Cereno* ci aveva già provato, ma solo in maniera imperfetta, sotto lo sguardo miope e offuscato di Delano).

Qual è quindi il problema più alto che assilla l'opera di Melville? Ritrovare l'identità di cui si ha il presentimento? Senza dubbio, riconciliare i due originali, *ma perciò anche riconciliare l'originale con l'umanità seconda*, l'inumano con l'umano. Ora, non ci sono padri buoni: è quel che provano il capitano Vere o l'avvocato. Ci sono solo padri mostruosi e divoranti e figli senza padre, pietrificati. Se l'umanità può essere salvata, e gli ordini riconciliati, è solo nella dissoluzione, nella decomposizione della funzione paterna. Perciò è un grande momento quando Achab, invocando i fuochi di Sant'Elemo, scopre che anche il padre è un figlio perduto, un orfano, mentre il figlio è figlio di niente, o di tutti, un fratello.¹⁷ Come dirà Joyce, la paternità non esiste, è un vuoto, un nulla, o piuttosto una zona d'incertezza abitata dai fratelli, dal fratello e dalla sorella. Deve cadere la maschera del padre caritatevole perché la Natura prima si riappacifichi e si riconoscano Achab e Bartleby, Claggart e Billy Budd, liberando nella violenza degli uni e nello stupore degli altri il frutto di cui erano gravidi, il rapporto fraterno puro e semplice. Melville continuerà a sviluppare l'opposizione radicale fra la fraternità

e la “carità” cristiana o la “filantropia” paterna. Liberare l'uomo dalla funzione di padre, far nascere l'uomo nuovo o l'uomo senza particolarità, riunificare l'originale e l'umanità costituendo una società dei fratelli come nuova universalità. Nella società dei fratelli l'alleanza sostituisce la filiazione e il patto di sangue la consanguineità. L'uomo è effettivamente fratello di sangue dell'uomo, e la donna sua sorella di sangue: è la *comunità dei celibi* secondo Melville, che trascina i suoi membri in un divenire illimitato. Un fratello, una sorella, ancor più veri per il fatto di non essere il suo, la sua, essendo sparita qualsiasi “proprietà”. Passione bruciante più profonda dell'amore, poiché non ha più né sostanza né qualità, ma traccia una zona d'indiscernibilità nella quale percorre tutte le intensità in tutti i sensi, si estende fino al rapporto omosessuale tra fratelli e passa attraverso il rapporto incestuoso tra fratello e sorella. È il rapporto più misterioso, quello che afferra Pierre e Isabelle, quello che trascina “Rupe” e Caterina in *Cime tempestose*, ciascuno successivamente Achab e Moby Dick: “Di qualsiasi cosa siano fatte le nostre anime, la sua e la mia sono simili... Il mio amore per lui somiglia alle rocce eterne del sottosuolo, sorgente di poca gioia visibile, ma necessaria... Io sono Heathcliff! Lui è sempre presente nella mia mente: non come un piacere, così come io non sempre sono un piacere per me, ma come il mio stesso essere...”¹⁸

Come potrebbe realizzarsi questa comunità? Come potrebbe essere risolto il problema più alto? Ma non lo è già da sé, appunto perché non è personale, perché è storico, geografico, politico? Non è una questione individuale o particolare, ma collettiva; è la questione di un popolo, o piuttosto di tutti i popoli. Non è un fantasma edipico, ma un programma politico. Lo scapolo di Melville, Bartleby, come quello di Kafka, deve trovare il “luogo delle sue passeggiate”, America. L'americano è colui che si è liberato dalla funzione paterna inglese, è il figlio di un padre sbriciolato, di tutte le nazioni. Fin da prima dell'indipendenza, gli americani pensano alla combinazione di stati, alla forma di stato che sia compatibile con la loro vocazione; ma la loro vocazione non è quella di ricostituire un “vecchio segreto di stato”, una nazione, una famiglia, un retaggio, un padre; è, prima di tutto, quella di costituire un universo, una società di fratelli, una

federazione di uomini e di beni, una comunità di individui anarchici, ispirati da Jefferson, da Thoreau, da Melville. Questa è la dichiarazione di *Moby Dick* (cap. XXVI): se l'uomo è fratello dell'uomo, se è degno di "fiducia", non lo è in quanto appartiene a una nazione, né in quanto proprietario o azionario, ma solo in quanto Uomo, quando ha perso le caratteristiche che costituiscono la sua "violenza", la sua "idiozia", la sua "mascalzonaggine", quando ha coscienza di sé soltanto sotto i tratti di una "dignità democratica" che considera tutte le particolarità come altrettante macchie d'ignominia che suscitano l'angoscia o la pietà. L'America è il potenziale dell'uomo senza particolarità, l'Uomo originale. Già in *Redburn* (cap. XXXiii): "Non si può versare una sola goccia di sangue americano senza spandere il sangue del mondo intero. Inglese, francese, tedesco, danese o scozzese, l'europeo che deride un americano dice *Raca* a suo fratello e mette la sua anima in pericolo per il giorno del Giudizio. Noi non siamo una razza ristretta, una tribù nazionalista e bigotta di ebrei, il cui sangue si è imbastardito per averlo voluto troppo puro mantenendo una discendenza diretta e dei matrimoni consanguinei [...]. Più che una nazione, siamo un mondo, perché, a meno di chiamare, come Melchise-dec, il mondo intero nostro padre, siamo senza padre né madre [...]. Siamo gli eredi di tutti i secoli di tutti i tempi, e la nostra eredità la dividiamo con tutte le nazioni".

Il quadro del proletario nel XIX secolo si presenta così: l'avvento dell'uomo comunista o la società dei compagni, il futuro Soviet, poiché senza proprietà, senza famiglia e senza nazione non ha altra determinazione se non quella di essere uomo, *Homo tantum*. Ma è anche il quadro dell'americano, con altre modalità, e i tratti dell'uno e dell'altro si mescolano o si sovrappongono spesso. L'America pensava di fare una rivoluzione la cui forza sarebbe stata l'immigrazione universale, gli emigrati di tutti i paesi, mentre la Russia bolscevica penserà di farne una la cui forza sia la proletarizzazione universale, "Proletari di tutti i paesi,..": due forme di lotta di classe. Sicché il messianesimo del XIX secolo ha due teste, e si esprime tanto nel *pragmatismo* americano quanto nel socialismo, alla fin fine, russo.

Non si capisce il pragmatismo quando Io si vede come una

teoria filosofica sommaria fabbricata dagli americani. Si capisce, invece, la novità del pensiero americano quando si vede nel pragmatismo uno dei tentativi di trasformare il mondo e di pensare un mondo nuovo, un uomo nuovo in quanto *si fanno*. La filosofia occidentale era il cranio, o io Spirito paterno che si realizzava nel mondo come totalità, e in un soggetto conoscente come proprietario. È al filosofo occidentale che si indirizza l'ingiuria di Melville, "mascalzone metafisico"? Contemporaneo del trascendentalismo americano (Emerson, Thoreau), Melville delinea già i tratti del pragmatismo che ne sarà il prolungamento. E' dapprima l'affermazione di un mondo come *processo*, come *arcipelago*. Neanche un puzzle, i cui pezzi adattandosi ricostituirebbero un tutto, ma piuttosto un muro di pietre libere, non cementate, in cui ciascun elemento vale per sé, ma anche .per il rapporto con gli altri: gruppi isolati e relazioni fluttuanti, isole e infra-isole, punti mobili e linee sinuose, perché la Verità ha sempre dei "bordi frastagliati". Non un cranio, ma un cordone di vertebre, un midollo spinale; non un vestito uniforme, ma un mantello di Arlecchino, magari bianco su bianco, un *patchwork* a continuazione infinita, a raccordo multiplo, come la giacca di Redburn, di White Jacket o del Grande Cosmopohta: l'invenzione americana per eccellenza, perché gli americani hanno inventato il *patchwork*, nello stesso senso in cui si dice che gli svizzeri hanno inventato il eucù. Ma per questo è anche necessario che il soggetto conoscente, l'unico proprietario, ceda il posto a una comunità di esploratori, per l'appunto i fratelli dell'arcipelago, che sostituiscano la conoscenza con la fede, o piuttosto con la "fiducia": non fede in un altro mondo, ma fiducia in questo mondo, e nell'uomo tanto quanto in Dio ("tenterò l'ascensione di Ofo *con la speranza, non con la fede...* andrò per la mia strada...").

Il pragmatismo è questo doppio principio di arcipelago e di speranza.¹⁹ Che cosa dev'essere la comunità degli uomini perché la verità sia possibile? *Truth* e *trust*. Il pragmatismo non smetterà di lottare su due fronti, come già Melville: contro le particolarità che contrappongono l'uomo all'uomo e nutrono un'irrimediabile diffidenza; ma anche contro l'Universale o il Tutto, la fusione delle anime in nome del grande amore o della carità. Ma che cosa resta delle anime quando non si appigliano

più a delle particolarità, che cosa impedisce allora che si sciolgano in un tutto? Resta, appunto, la loro “originalità”, ossia un suono che ciascuna *rende*, come un ritornello al limite del linguaggio, ma che rende solo quando prende la strada (o il mare) con il corpo, quando vive senza cercare la sua salvezza, quando intraprende il viaggio incarnato senza un fine particolare e incontra allora l'altro viaggiatore, che riconosce dal suono. Lawrence diceva che era questo il nuovo messianesimo o l'apporto *democratico* della letteratura americana: contro la morale europea della salvezza e della carità, una morale della vita in cui l'anima si realizza solo prendendo la strada, senza altro fine, esposta a tutti i contatti, non tentando mai di salvare altre anime, allontanandosi da quelle che rendono un suono troppo autoritario o lamentoso, formando con gli uguali degli accordi magari fuggitivi e non risolti, senz'altro compimento se non la libertà, sempre pronta a liberarsi per realizzarsi. La fraternità secondo Melville o Lawrence ha a che fare con anime originali: forse incomincia solo con la morte del padre o di Dio, ma non deriva da questa, è un affare completamente diverso - “Tutto quanto la mia anima ama, anch'io l'amo. Tutto quanto la mia anima odia, anch'io l'odio [...]. Son tante le forme della simpatia: amore, odio o semplice vicinanza”.²⁰

Ci vuole una nuova prospettiva, il prospettivismo ad arcipelago che coniuga panoramica e carrellata, come nelle *Isole incantate*. Ci vuole una buona percezione, udito e vista, come dimostra *Benito Cereño*, ed è il “percelto”, ossia una percezione in divenire, che deve prendere il posto del concetto. Ci vuole una nuova comunità i cui membri siano capaci di “fiducia”, ossia di fede in se stessi, nel mondo e nel divenire. Bartleby il celibe deve intraprendere il suo viaggio e trovare la sorella con la quale consumerà il biscotto di zenzero, la nuova ostia. Bartleby ha un bel vivere in clausura nello studio, senza mai uscire; non scherza quando, all'avvocato che gli propone nuove occupazioni, risponde: “E' troppo chiuso...”. E se gli viene impedito di effettuare il suo viaggio, allora il suo posto resta solo nella prigione dove muore, di “disobbedienza civile”, come dice Thoreau, “il solo posto in cui un uomo libero potrà soggiornare con onore”. William e Henry James sono pur fratelli, e *Daisy Miller*, la nuova ragazza americana, chiede solo

un po' di fiducia, e si lascia morire perché non ottiene quel poco che chiedeva. E Bartleby, che cos'è che chiedeva se non un po' di fiducia, all'avvocato che gli risponde con la carità, la filantropia, tutte le maschere della funzione paterna? La sola scusa dell'avvocato è che indietreggia davanti al divenire in cui Bartleby, con la sua semplice esistenza, rischia di trascinarlo: già corrono le voci... L'eroe del pragmatismo non è l'uomo d'affari che ha avuto successo: è Bartleby, ed è Daisy Miller, è Pierre e Isabelle, il fratello e la sorella.

Sono stati spesso denunciati i pericoli della "società senza padri", ma l'unico pericolo che ci sia è il ritorno del padre.²¹ A questo riguardo, non si può scindere il fallimento delle due rivoluzioni, quella americana e quella sovietica, quella pragmatica e quella dialettica. L'emigrazione universale non ha miglior esito della proletarizzazione universale. La guerra di Secessione suona già a morto, come farà la liquidazione dei Soviet. Nascita di una nazione, restaurazione dello stato-nazione, e i padri mostruosi ritornano al galoppo, mentre i figli senza padre ricominciano a morire. Immagini di carta: è la sorte sia dell'americano che del proletario. Ma come molti bolscevichi sentivano fin dal 1917 le potenze diaboliche che bussavano alla porta, i pragmatisti e già Melville vedevano sopraggiungere la mascherata che avrebbe travolto la società dei fratelli. Ma, molto prima di Lawrence, Melville e Thoreau diagnosticavano il male americano, il nuovo cemento che restaura il muro, l'autorità paterna e l'immonda carità. Bartleby si lascia quindi morire in prigione. Fin dall'inizio è Beniamino Franklin, l'ipocrita *venditore di parafulmini*, che installa la prigione magnetica americana. La nave-città ricostituisce la legge più oppressiva e la fraternità sussiste solo presso i gabbieri quando stanno immobili sull'alto degli alberi (*Giacchetta bianca*). La grande comunità dei celibi è solo una compagnia di gaudenti, che non impedisce sicuramente al celibe ricco di sfruttare i poveri operai lividi, ricostituendo le due figure non riconciliate del padre mostruoso e delle figlie orfane (*Il paradiso degli scapoli e il Tartaro delle fanciulle*). Dappertutto in Melville appare la truffa americana. Quale potenza maligna ha fatto del *trust* una compagnia altrettanto crudele dell'abominevole "nazione universale" fondata dall'Uomo dei cani, nelle *Isole incantate*? *L'uomo di fiducia*, in

cui culmina la critica melvillianiana della carità e della filantropia, mette in scena una serie di personaggi tortuosi che sembrano emanare da un “Grande Cosmopolita” dal vestito di *patchwork*, e che chiedono... solo un po’ di fiducia umana, per compiere una truffa che si moltiplica e trova sempre nuovi sviluppi.

Sono falsi fratelli inviati da un padre diabolico per restaurare il proprio potere sugli americani *troppo creduli*? Ma il romanzo è talmente complesso che si potrebbe dire il contrario: questa lunga teoria di truffe sarebbe la versione comica dei fratelli autentici, come li vedono gli americani *troppo diffidenti*, o meglio, come sono già diventati incapaci di vederli. Questa corte di personaggi, fino al misterioso bambino della fine, è forse la società dei Filantropi che dissimulano il loro progetto demoniaco, ma forse anche la comunità dei fratelli che i Misanthropi non sanno più riconoscere al volo. Perché, anche in mezzo al suo fallimento, la rivoluzione americana continua a rilanciare i suoi frammenti, a far fuggire sempre qualcosa sulla linea dell’orizzonte, a spedirsi addirittura sulla Luna, a tentare di trapassare il muro, a riprendere la sperimentazione, a trovare una fraternità in questa impresa, una sorella in questo divenire, una musica nella lingua che balbetta, un suono puro e accordi sconosciuti nell’intero linguaggio. Quel che Kafka dirà delle “piccole nazioni”, è quel che Melville dice già della grande nazione americana, in quanto dev’essere proprio il *patchwork* di tutte le piccole nazioni. Quel che Kafka dirà delle letterature minori, è quel che Melville ha già detto della letteratura americana del suo tempo: poiché ci sono pochi autori in America e il popolo vi è indifferente, lo scrittore non ha la possibilità di aver successo come maestro riconosciuto; ma, anche nel fallimento, resta ancor più il portatore di una enunciazione collettiva che travalica la storia letteraria, e preserva i diritti di un popolo futuro o di un divenire umano.²² Vocazione schizofrenica: per quanto catatonico e anoressico, Bartleby non è il malato, ma il medico di un’America malata, il *Medicineman*, il nuovo Cristo o nostro fratello, di tutti.

Note

1 La formula è stata tradotta in francese in molti modi, che hanno tutti le loro ragioni: cfr. le osservazioni di Michèle Causse nell'edizione Flammarton (Paris 1989) a p. 20. Noi seguiamo il suggerimento di Maurice Blanchot nell'*Écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980, p. 33. [Ad esempio, Gianni Celati traduce "Avrei preferenza di no" nell'edizione Feltrinelli, Milano 1991. NdT]

2 N, Ruwet, "Parallelismi e deviazioni in poesia", tr. it. in *Linguistica e poetica*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 63-74. [Ruwet, a p. 72, definisce le "costruzioni-macedonia" come "risultanti dall'incastro di numerose costruzioni diverse ugualmente possibili". NdT]

3 Ph. Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, Presses de l'Ecole Normale, Paris 1986, p. 19.

4 Cfr. V. Sachs, *La contre-Bible de Melville*, Mouton, Paris 1975.

5 Su *Bartleby* e sul silenzio di Melville, cfr. A. Farrachi, *La pari du silence*, Barrault, Paris 1984, pp. 40-45,

6 M. Lindon, "Bartleby", *Delta*, n. 6, maggio 1978, p. 22.

7 Il grande testo di Kafka {*Confessioni e diari*, tr. it. Mondadori, Milano 1972, pp. 130-136) è come un'altra versione di *Bartleby*.

8 Blanchot dimostrava che il personaggio di Musil non è solo senza qualità (J7 libro a venire, tr. it. Einaudi, Torino 1969, p. 143). Che il tema dell'Uomo senza particolarità, l'Ulisse dei Tempi moderni, sopraggiunga presto nel XIX secolo, lo si vede in Francia nello stranissimo libro di Ballanche, amico di Chateaubriand, *Es-sais de palingénésie sociale*, specialmente "La ville des expiations" (1827).

9 Régis Durand ha mostrato questo ruolo delle linee svincolate sulla baleniera, in opposizione al cordame formalizzato: cfr. Melville, *signes et métaphores*, *L'Age d'homme*, Paris 1980, pp. 103 -107. Il libro di Durand (1980) e

quello di Jaworski (1986) sono fra le analisi più approfondite di Melville apparse recentemente.

10 La “funne a scimmia” tiene legati assieme il ramponiere Queequeg, sceso sul dorso della balena, e il prodiere Ismael sull'imbarcazione che lo appoggia: “Cosicché, per il meglio o per il peggio, noi due eravamo sposati” (Moby Dick, tr. it. in Opere scelte, voi. 1, Mondadori, Milano 1982, p. 426). Per il nome: “Avrete certo veduto dei ragazzi italiani, suonatori di organetto, tenere per una lunga fune una scimmia che balla” (ibidem). [NdT]

11 G. Dumézil (prefazione a G. Charachidzé, Prometeo o il Caucaso, tr. it. Feltrinelli, Milano 1988, p. 9): “Il mito greco di Prometeo è stato considerato in ogni epoca oggetto di riflessione e di riferimento. Il dio, che non partecipa alla lotta dinastica dei suoi fratelli contro il cugino, Zeus re, ma, a titolo personale, sfida e mette in ridicolo Zeus stesso [...], questo anarchico colpisce e turba in noi zone oscure e sensibili”.

12 Su questa concezione delle due Nature in Sade (la teoria del papa nella Nuova justine), cfr. V. Klossowski, Sade, prossimo mio, tr. it, SugarCo, Milano 1970, pp. 117-137.

13 Cfr. la concezione della santità secondo Schopenhauer, come l'atto attraverso il quale la Volontà si nega nella soppressione di ogni particolarità. Pierre Leyris, nella sua seconda prefazione a Billy Budd (Gallimard, Paris 1987), ricorda l'interesse profondo di Melville per Schopenhauer. Nietzsche vedeva in Parsifal il tipo del santo schopenhaueriano, una specie di Bartleby. Ma secondo Nietzsche l'uomo preferisce ancora essere un demone che un santo: “L'uomo preferisce ancora volere il nulla, piuttosto che non volere” (Genealogia della morale, Terza dissertazione, § 28, tr. it. in Opere, voi. VI, t. II, Adelphi, Milano 1968, p. 367).

14 H. von Kleist, lettera a H.J. von Collin, dicembre 1808 (Le lettere, tr. it. Vallecchi, Firenze 1962, p. 450), Anche Caterina di Heilbronn ha la sua Formula, simile a quella di Bartleby: “Io non lo so”, o, più brevemente, “Non so”.

15 Il confronto tra Musil e Melville potrebbe vertere sui quattro punti seguenti: la critica della ragione (“Principio di ragione insufficiente”); la denuncia della psicologia (“quel gran buco che chiamano anima”); la nuova logica (“l'altro stato”); la Zona iperborea (o “Possibile”).

16 Cfr. F. Bacon, *L'art de l'impossible*, I, Skira, Genève 1976, p. 123. E Melville diceva: "Per la stessa ragione che c'è un solo pianeta per orbita, così non può esserci che un solo personaggio originale in un'opera di inventiva. Due creerebbero un conflitto e determinerebbero il caos" (*L'uomo di fiducia*, tr. it. in *Opere scelte*, I, Mondadori, Milano 1982, p. 1104).

17 Cfr. R. Durand, *Melville, signes et métaphores*, cit., p. 153. Jean-Jacques Mayoux diceva: "Sul piano personale, la questione del padre è per il momento aggiornata, se non regolata [...]. Ma non riguarda solo lui. Siamo tutti orfani. E ora è il tempo della fraternità" (*Melville par lui-même*, Seuil, Paris, p. 109).

18 E, Bronte, *Cime tempestose*, tr. it. Mondadori, Milano 1982, pp. 81-83. Heathcliff equivale a "rupe di brughiera". [NdT]

19 Jaworski ha analizzato in particolare questo mondo come arcipelago o questa esperienza come patchwork. Questi temi si ritroveranno in tutto il pragmatismo e specialmente nelle più belle pagine di William James: il mondo come "sparato a bruciapelo da una pistola". Non è separabile dalla ricerca di una nuova comunità umana. In *Pierre* o delle ambiguità, l'opuscolo misterioso di Plotinus Plinlimmon può apparire già come il manifesto di un pragmatismo assoluto. Sulla storia del pragmatismo in generale, filosofico e politico, ci si riferirà a Gerard Deledalle, *La philosophie américaine*, Editions Universitaires, Paris 1987: Royce è particolarmente importante, per il suo "pragmatismo assoluto", per la sua "grande comunità d'interpretazione" che riunisce gli individui. Ci sono in questo molti echi melvilliani. E lo strano trio di Royce, l'Avventuriero, il Beneficiario e l'Assicuratore, sembra per certi aspetti derivare dal trio di Melville, il Monomaniaco, l'ipocondriaco e il Profeta, o anche rimandare ai personaggi dell'*Uomo di fiducia*, che ne prefigurerebbero già la versione comica.

20 D.H. Lawrence, Whitman, tr. it. in *Classici americani*, Bompiani, Milano 1948, p. 193. Il libro comprende anche due celebri saggi su Melville "Typee' e 'Omoo' di Herman Melville", pp. 143-155 e "Moby Dick' di Herman Melville", pp. 157-177. [NdT] A Melville, come a Whitman, Lawrence rimprovera di essere ricaduti in quel che denunciano; tuttavia, afferma, è grazie a loro che la letteratura americana traccia la via.

21 Cfr. il libro di Alexander Mitscherlich, *Verso una società senza padre*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1970, con un punto di vista psicoanalitico che resta indifferente ai movimenti della Storia e che fa di nuovo appello ai benefici della Costituzione paterna inglese.

22 Cfr. il testo di Melville sulla letteratura americana Hawthorne e i suoi muschi, tr. it. in *Tutte le opere*, cit., pp. 98-103. Da confrontare con il testo di Kafka contenuto in *Confessioni e diari*, cit., pp. 296-298.

11. UN PRECURSORE MISCONOSCIUTO DI HEIDEGGER, ALFRED JARRY

La Patafisica (*epi metà tà phisickà*) ha precisamente ed esplicitamente questo oggetto: la grande Svolta, il superamento della metafisica, il risalire al di là o al di qua, “la scienza di ciò che si aggiunge alla metafisica, sia in essa, sia fuori di essa, estendendo si così lontano al di là di questa quanto questa al di là della fisica”.¹ Si può quindi considerare l’opera di Heidegger come uno sviluppo della patafisica conformemente ai principi di Sofrotato l’Armeno e del suo primo discepolo, Alfred Jarry. Le grandi somiglianze, memoriali o istoriali, riguardano *l’essere del fenomeno*, la *tecnica planetaria* e il *trattamento della lingua*.

I. In primo luogo, la patafisica come superamento della metafisica è inseparabile da una fenomenologia, ossia da un nuovo senso e da una nuova comprensione del fenomeno. La somiglianza fra i due autori è allucinante. Il fenomeno non può più definirsi come un’apparenza; ma non si definirà nemmeno, alla maniera della fenomenologia di Husserl, come un’apparizione. L’apparizione rinvia a una coscienza alla quale appare, e può esistere anche sotto una forma diversa da ciò che fa apparire. Il fenomeno invece è ciò che si mostra da sé in sé.² Un orologio *appare* rotondo, ogni volta che si legge l’ora (mensilità); oppure, indipendentemente dall’utilità, in virtù delle sole esigenze della coscienza (banalità quotidiana), la facciata di una casa appare quadrata, secondo delle costanti di riduzione. Ma il fenomeno è l’orologio in quanto serie infinita di ellissi o la facciata in quanto serie infinita di trapezi: mondo fatto di singolarità rilevabili, o che si mostrano (mentre le apparizioni sono soltanto singolarità ridotte all’ordinario, che appaiono ordinariamente alla coscienza).³ Il fenomeno, a questo titolo, non rimanda a una coscienza, ma a un essere, essere del fenomeno che consiste precisamente nel mostrarsi.

Questo essere del fenomeno è l'*epifenomeno*, inutile e in conscio, oggetto della patafisica. L'*epifenomeno* è l'essere del fenomeno, mentre il fenomeno è soltanto l'ente, o la vita. Non è l'essere, ma il fenomeno che è percezione, percepire o essere percepito, mentre l'Essere è pensare.⁴ Senza dubbio l'essere o l'*epifenomeno* non è cosa diversa dal fenomeno, ma ne differisce assolutamente: è il mostrar-si del fenomeno.

La metafisica è un errore che consiste nel trattare l'*epifenomeno* come un altro fenomeno, un altro ente, un'altra vita. In verità, piuttosto che considerare l'essere come un ente superiore che fonda la costanza degli altri enti percepiti, dobbiamo pensarlo come un Vuoto o un Non-ente, attraverso la cui trasparenza si giocano le variazioni singolari, "caleidoscopio mentale iridato" che "si pensa".⁵ L'ente può anche sembrare un decadimento dell'essere, e la vita un decadimento del pensiero; o meglio, si dirà che l'ente cancella l'essere, lo mette a morte e lo distrugge, o che la vita uccide il pensiero: perciò non pensiamo ancora. "Per glorificare in pace con la mia coscienza il Vivere voglio che l'Essere scompaia, risolvendosi nel contrario." Tuttavia questa sparizione, questa dissipazione, non arriva dal di fuori. Se l'essere è il mostrar-si dell'ente, esso non mostra se stesso, e continuamente si ritrae, essendo di per sé in ritirata o retratto. Ancor meglio: ritrarsi, girarsi dall'altra parte, è la sola maniera in cui esso si mostra in quanto essere, poiché è solo il mostrar-si del fenomeno o dell'ente.

II. La metafisica si situa interamente nel ritrarsi dell'essere o nel suo oblio, perché confonde l'essere con l'ente. La tecnica come padronanza effettiva dell'ente è l'erede della metafisica: la completa, la realizza. L'azione e la vita "hanno ucciso il pensiero, quindi Viviamo e con ciò saremo Padroni". In questo senso, è Ubu che rappresenta il grande ente, il risultato della metafisica come tecnica planetaria e scienza interamente meccanizzata, la scienza delle macchine nella sua sinistra frenesia. L'anarchia è la bomba, o la comprensione della tecnica. Dell'anarchismo Jarry propone una curiosa concezione: "l'Anarchia E'", ma fa decadere l'Essere nell'ente della scienza e della tecnica (Ubu a sua volta diventerà anarchico per farsi obbedire meglio).⁶ Più in generale, è l'intera opera di Jarry che continua a fare appello a scienza e

tecnica, si popola di macchine e si mette sotto il segno della *Bicicletta*: quest'ultima, infatti, non è una macchina semplice, ma il modello semplice di una Macchina adeguata al tempo.⁷ Ed è la *Bicicletta* che trasforma la Passione come metafisica cristiana della morte di Dio in corsa a tappe eminentemente tecnica.⁸ La bicicletta, con la sua catena e il suo cambio, è l'essenza della tecnica: avvolge e svolge, opera la grande svolta della terra. La bicicletta è telaio, come la "quadratura" di Heidegger.

Ma allora, se il problema è complesso, è perché, in Jarry come in Heidegger, la tecnica e la scienza tecnicizzata non implicano soltanto il ritrarsi o l'oblio dell'essere: l'essere si mostra anche nella tecnica per il fatto che se ne ritrae, in quanto se ne ritrae. Ma *questo* può essere capito solo patafisicamente (ontologicamente), non metafisicamente. Per questo Ubu inventa il patafisi-co nello stesso tempo in cui promuove la tecnica planetaria: perché capisce l'essenza della tecnica - quella comprensione che imprudentemente Heidegger mette in credito al nazionalsocialismo, Quel che Heidegger trova nel nazismo (tendenza populista) Jarry lo trova dell'anarchismo (tendenza destrorsa). Si direbbe che in questi due autori la tecnica sia il luogo di un combattimento in cui a volte l'essere si perde nell'oblio, nel ritrarsi, e a volte invece ci si mostra o ci si svela. Non basta in effetti opporre l'essere al suo oblio, l'essere al suo ritrarsi, poiché quel che definisce la perdita dell'essere è piuttosto l'oblio dell'oblio, il ritrarsi del ritrarsi, mentre il ritrarsi e l'oblio sono il modo in cui l'essere si mostra o *può* mostrarsi. L'essenza della tecnica non è tecnica, e "alberga in sé il possibile sorgere di ciò che salva".⁹ È quindi il compimento della metafisica nella tecnica che rende possibile il superamento della metafisica, ossia la patafisica. Di qui l'importanza della teoria della scienza e della sperimentazione delle macchine come parte integrante della patafisica: la tecnica planetaria non è semplicemente *la* perdita dell'essere, ma anche l'eventualità della sua salvezza.

L'essere si mostra due volte: una volta in rapporto alla metafisica, in un *passato immemoriale* perché arretrato rispetto a ogni passato della storia, il sempre Già-pensato dei Greci. Una seconda volta in rapporto alla tecnica, in un *futuro indeterminabile*, pura imminenza o possibilità di un pensiero

sempre a venire.¹⁰ E' quanto appare in Heidegger con l'*Ereignis*, che è come un'eventualità dell'Evento, una Possibilità d'essere, un *Possest*, un Avvenire che oltrepassa qualsiasi presenza del presente non meno di qualsiasi immemoriale della memoria. E nei suoi ultimi scritti Heidegger non parla neppure più di metafisica, né di superamento della metafisica, perché Tessere deve a sua volta essere superato, a vantaggio di un Poter-Essere che è in rapporto solo con la tecnica.¹¹ Allo stesso modo Jarry smetterà di parlare di patafisica man mano che scoprirà il Possibile al di là dell'essere, nel *Supermaschio* come romanzo dell'avvenire, e mostrerà nel suo ultimo scritto, *La Dragona*, come il Possibile superi il presente e il passato per produrre un nuovo mattino.¹² Ora, anche in Jarry questa apertura del possibile ha bisogno della scienza tecnicizzata: lo si vedeva già dal punto di vista ristretto della stessa patafisica, E se Heidegger definisce la tecnica con la risalita di un "fondo" che cancella l'oggetto a vantaggio di una possibilità d'essere — l'aereo come possibilità di prendere il volo *in tutte le proprie parti* - , Jarry a sua volta considera la scienza e la tecnica come la risalita di un "etere", o lo svelamento di tracciati che corrispon dono alle potenzialità o virtualità molecolari di *tutte le parti del l'oggetto*: la bicicletta, il telaio di bicicletta è per l'appunto un «, cliente modello atomico, in quanto costituito da "asticelle rigide articolate e di volani animati da un rapido movimento di rotazione".¹³ E il "bastone da fisica" è l'ente tecnico per eccellenza che descrive l'insieme delle sue linee virtuali, circolari, rettilinee, incrociate, È in questo senso che la patafisica comporta già una grande teoria delle macchine e supera già le virtualità dell'ente verso la possibilità di essere (Ubu manda le sue invenzioni tecniche a un ufficio il cui capo è il Signor Possibile), secondo una sentenza che culminerà nel *Supermaschio*.

La tecnica planetaria è quindi un luogo di rovesciamenti, conversioni o svolte eventuali. La scienza in effetti tratta il tempo come variabile indipendente; per questo le macchine sono essenzialmente macchine per esplorare il tempo, la "tempomobile" piuttosto che la "locomobile". La scienza sotto questo carattere tecnico rende possibile prima di tutto un rovesciamento patafisi-co del tempo: la successione delle tre stasi, passato, presente, futuro, lascia il posto alla *com-presenza*

o *simultaneità* delle tre estasi, essere del passato, essere del presente, essere del futuro. La presenza è l'essere del presente, ma anche l'essere del passato e del futuro. L'*eternità*¹⁴ non designa l'eterno, ma la donazione o l'escrezione del tempo, la temporalizzazione del tempo così come avviene simultaneamente in queste tre dimensioni (*Zeit-Raum*). Così la macchina comincia col trasformare la successione in simultaneità, prima di giungere all'ultima trasformazione "per riversione", quando l'intero essere del tempo si converte in Potter-Essere, in possibilità di essere in quanto Avvenire. Jarry si ricorda forse del suo professore Bergson, riprendendo il tema della Durata che definisce innanzitutto come una immobilità nella successione temporale (conservazione del passato), poi come una esplorazione del futuro o un'apertura dell'avvenire: "La Durata è la trasformazione di una successione in riversione - ossia: il divenire di una memoria". E' una riconciliazione profonda fra la Macchina e la Durata.¹⁵ E questa riversione è anche rovesciamento del rapporto fra l'uomo e la macchina: non solo gli indici di velocità virtuale s'invertono all'infinito, per cui la bicicletta diventa più veloce del treno, come nella grande corsa del *Supermaschio*\ ma il rapporto fra l'uomo e la macchina lascia il posto a un rapporto fra la macchina e l'essere dell'uomo (*Dasein* o *Supermaschio*), in quanto l'essere dell'uomo è più potente della macchina e riesce a "caricarla". Il *Supermaschio* è questo essere dell'uomo che non conosce più la distinzione fra l'uomo e la donna, essendo la donna interamente passata nella macchina, assorbita dalla macchina e risultando l'uomo da solo potenza celibe o poter-essere, emblema di scissiparità, "lontano dai sessi terrestri" e "il primo dell'avvenire".¹⁶

III. *L'essere si mostra*, ma in quanto non smette di ritrarsi (passato); *il Più e Meno che essere* accade, ma in quanto non smette di indietreggiare, di possibilizzarsi (avvenire).¹⁷ Come a dire che l'essere non si mostra solo nell'ente, ma in qualcosa che ne mostra l'inevitabile ritrarsi; e il più e meno che essere, si mostra in qualcosa che ne mostra l'inesauribile possibilità. Questo qualcosa, o la Cosa, è il *Segno*. Perché, se è vero che la scienza o la tecnica contengono già una possibilità di salvezza, restano però incapaci di dispiegarla e devono far posto al Bello e all'Arte che a volte prolungano la tecnica e la

coronano, come presso i Greci, altre volte la trasmutano, la convertono. Secondo Heidegger, l'ente tecnico (la macchina) era già più che un oggetto, perché faceva risalire il fondo; ma l'ente poetico (la Cosa, il Segno) è ancor di più, perché fa venir fuori un mondo in quanto senza fondo.¹⁸ In questo passaggio dalla scienza all'arte, in questa ri versione della scienza in arte, Heidegger ritrova forse un problema familiare alla fine del XIX secolo, e che s'incontrava in modo diverso in Renan, altro precursore bretone di Heidegger, nel neoimpressionismo, in Jarry stesso. Era anche il percorso di Jarry quando sviluppava la sua tesi bizzarra sull'anarchia: nel far-sparire, l'anarchia può operare solo tecnicamente, con delle macchine, mentre Jarry preferisce lo stadio estetico del crimine, e mette De Quincey al di sopra di Vaillant.¹⁹ Più in generale, secondo Jarry, la macchina tecnica fa sorgere le linee virtuali che riuniscono le componenti atomiche dell'ente, mentre il segno poetico dispiega tutte le possibilità o potenze d'essere che, riunendosi nella loro unità originale, costituiscono "la cosa". E noto che Heidegger identificherà questa grandiosa natura del segno con la *quadratura*, specchio del mondo, quadratura dell'anello, Croce, Quadrante o Quadro.²⁰ Ma Jarry dispiegava già il grande Atto araldico dei quattro araldi, con le rappresentazioni dei blasoni come specchio e organizzazione del mondo, *Perhinderion*, Croce di Cristo o Telaio della Bicicletta Originale, che assicura il passaggio dalla tecnica ai Poetico²¹ - e che a Heidegger è solo mancato di riconoscere nel gioco del mondo e sui quattro sentieri. Era anche il caso del "bastone da fisica": da macchina o attrezzo, diventa la cosa portatrice del segno d'artista, quando fa croce con se stesso "a ogni quarto di ciascuna delle sue rivoluzioni".

Il pensiero di jarry è prima di tutto teoria del Segno: il segno non designa né significa, ma mostra., E' lo stesso della cosa, ma non è identico a essa: la mostra. Il problema è tutto nel sapere come e perché il segno così considerato sia necessariamente linguistico, o meglio in quali condizioni sia linguaggio.²² La prima condizione è che ci si faccia una concezione poetica del linguaggio, e non tecnica o scientifica. La scienza suppone l'idea di una diversità, *torre di Babele delle lingue*, nelle quali bisognerebbe mettere ordine cogliendo le loro relazioni virtuali. Ma si considereranno invece in linea di

massima soltanto due lingue, come se fossero soie al mondo, una viva e l'altra morta, la seconda che agisce nella prima - delle agglutinazioni nella seconda ispirano delle apparizioni o delle riapparizioni nella prima. Si direbbe che la lingua morta faccia degli anagrammi in quella viva. Heidegger si attiene strettamente al tedesco e al greco (o all'alto tedesco): fa agire un antico greco o un alto tedesco nel tedesco attuale, ma per ottenere un tedesco nuovo... La lingua vecchia *investe* quella attuale, che produce sotto questa condizione una lingua ancora da venire: le tre estasi. Il greco antico è preso in agglutinazioni del tipo "*légo-dico*" e "*légo-mieto, raccolgo*", di modo che il tedesco "*sagen-dire*" ricrea "*sagan-mostrare raccogliendo*". Oppure (l'esempio più celebre) l'agglutinazione "*lethé-l'oblio*" e "*alethés-il vero*" farà giocare in tedesco la coppia ossessiva "vela-mento-svelamento". O ancora "*chràò-chéir*", quasi bretone. O ancora il vecchio sassone "*wuon*" (abitare) che in agglutinazione con "*freien*" (risparmiare, preservare) sprigionerà "*bauen*" (abitare in pace) a partire dal senso corrente di "*bauen*". Non sembra che Jarry procedesse diversamente; ma, per quanto si richiamasse spesso al greco, com'è provato dalla Patafisica, faceva piuttosto giocare nel francese del latino, o del francese antico, o un *argot* ancestrale, o forse del bretone, per far venire alla luce un francese dell'avvenire che trovava in un simbolismo simile a quello di Mallarmé e di Villiers qualcosa di analogo a quel che Heidegger troverà in Hòlderhn, E iniettato nel francese, "*si vis pacem...*" darà "civil", e "industria" darà "1,2, 3":²³ *contro la torre di Babele*, due lingue soltanto, di cui una lavora o gioca nell'altra per produrre la lingua dell'avvenire. Poesia per eccellenza che fiorisce particolarmente nella descrizione delle isole del Dottor Faustroll, con le sue parole musicali e le sue armonie sonore.²⁴

Ci è giunta la notizia che nessuna delle etimologie di Heidegger, neppure quella di Lethé e Alethés, era esatta.²⁵ Ma il problema è ben posto? Non è stato ripudiato fin dall'inizio qualsiasi criterio scientifico di etimologia, a vantaggio di una pura e semplice Poesia? Si ha la bella pensata di dire che ci sono solo giochi di parole. Ma non è contraddittorio aspettarsi una qualsiasi correttezza linguistica da un progetto che si propone esplicitamente di superare l'ente scientifico e tecnico

in vista dell'ente poetico? Non si tratta di etimologia, propriamente parlando, ma di operare delle agglutinazioni nella lingua-altra per ottenere delle apparizioni ne *la-lingua*?²⁶ Non è con la linguistica che bisogna confrontare operazioni come quelle di Heidegger o di Jarry, ma piuttosto con gli analoghi tentativi di Roussel, Brisset o Wolfson.

La differenza consiste in questo: Wolfson mantiene la torre di Babele e si serve di tutte le lingue meno *una* per costituire una lingua dell'avvenire in cui quest'una deve sparire; Roussel invece si serve solo di una lingua, ma scavandovi delle serie omofone che siano l'equivalente di un'altra lingua che con suoni simili dica tutt'altra cosa; e Brisset si serve di una lingua per ricavarne elementi sillabici o fonici eventualmente presenti in altre lingue, ma che dicono la stessa cosa e formano a loro volta la lingua segreta dell'Origine o dell'Avvenire. Jarry e Heidegger usano ancora un altro procedimento, perché operano in linea di massima in due lingue, facendone giocare una morta in quella viva, in modo da trasformare, trasmutare quest'ultima. Se chiamiamo *elemento* un astratto capace di ricevere dei valori molto variabili, si dirà che un elemento linguistico A investe l'elemento B in modo da fargli rendere un elemento C. L'affetto (A) produce nella lingua corrente (B) una specie di scalpiccio, di balbettio, di tam tam ossessivo, come una ripetizione che crea continuamente qualcosa di nuovo (C). Sotto l'impulso dell'affetto, la nostra lingua incomincia a turbinare, e turbinando forma una lingua dell'avvenire: si potrebbe dire una lingua straniera, un'eterna tiritera, ma che salta e sobbalza. Si battono i piedi, fermi, nella domanda che gira, ma questo girare è l'avanzata della lingua nuova. "E' greco o negro, Padre Ubu?"²⁷ Da un elemento all'altro, fra l'antica lingua e l'attuale che ne è investita, fra l'attuale e la nuova che si forma, fra la nuova e l'antica, dei divari, dei vuoti: riempiti però da immense visioni, da scene e paesaggi insensati, dispiegamento del mondo di Heidegger, sfilata delle isole del Dottor Faustroll o serie delle stampe di "L'Ymagier".²⁸

La risposta è questa: la lingua non dispone di segni, ma li acquisisce creandoli, mentre una linguai agisce in una lingua² per produrre una lingua³ inaudita, quasi straniera. La prima inietta, la seconda balbetta, la terza sussulta. A questo punto la

lingua è diventata Segno, poesia, e non si possono distinguere lingua, parola o vocabolo. E la lingua non viene messa nello stato di produrre in sé una lingua nuova, senza che tutto il linguaggio non sia a sua volta spinto a un limite. Il limite del linguaggio è la Cosa nel suo mutismo - la visione. La cosa è il limite del linguaggio, come il segno è la lingua della cosa. Quando la lingua sprofonda girando nella lingua, la lingua compie finalmente la sua missione, il Segno mostra la Cosa ed effettua l'ennesima potenza del linguaggio, perché "Nessuna cosa sia dove la parola manca".²⁹

Note

1 A. Jarry, Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico, tr. it. in *La candela verde*, Adelphi, Milano 1969, p. 27.

2 M. Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. Longanesi, Milano 1988, cap. II, § 7, p. 56: “L’ontologia non è possibile che come fenomenologia”; ma Heidegger fa riferimento ai Greci più che a Husserl.

3 A. Jarry, op. cit.

4 A. Jarry, *Essere e vivere*, tr. it. Adelphi, Milano 1969, p. 7: “Essere, sbarazzato del basto di Berkeley...”. [Sull’esse est percepì di Berkeley, cfr. l’altro saggio di Deleuze nella presente raccolta, *Il più grande film irlandese...*, pp. 39-42. [NdT]

5 A. Jarry, *Gesta e opinioni...* cit.; e *Essere e vivere*, cit. {*Vivere è il carnevale dell’Essere*), pp. 7-8.

6 Sull’anarchia secondo Jarry, cfr. non solo *Essere e vivere* (cit.), ma soprattutto *Visions actuelles et futures* (in *Œuvre complètes*, vol. I, Gallimard, Paris 1972, pp. 337-339).

7 Il richiamo alla scienza (fisica e matematica) appare soprattutto in Faustroll (cit.) e nel Supermaschio (tr. it. Bompiani, Milano 1967); la teoria delle macchine è elaborata particolarmente in un testo complementare del Faustroll, *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps* (in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., pp. 734-743).

8 *La passion considérée comme course de côte*, in *La chandelle verte* (Œuvres, vol. II, cit., pp. 420-422). [In questo scritto Jarry descrive l’ascesa al Calvario come una corsa ciclistica in salita. Ricordiamo che gli scritti citati come provenienti da *La chandelle verte* non sono compresi nell’edizione italiana che porta lo stesso titolo. NdT]

9 M. Heidegger, “La questione della tecnica”, tr. it. in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 25.

10 Marlène Zarader in particolare ha osservato questa doppia svolta in Heidegger, una all’indietro e l’altra in l’avari

ti: Heidegger et les paroles de l'origine, Vrin, Paris 1990, pp. 260-273.

11 M. Heidegger, *Tempo ed essere* (tr. it. Guida, Napoli 1980, p. 126): “senza riguardo alla metafisica”, senza neppure “l'intenzione di oltrepassare” la metafisica.

12 H. Bordillon, Prefazione a A. Jarry, *Œuvres*, II, cit.: Jarry “non utilizza quasi mai il termine patafisica fra il 1900 e la morte”, a parte i testi che riguardano Ubu (Fin da Essere e vivere, Jarry diceva: “L'essere, sottosupremo dell'idea, perché meno comprensivo del Possibile”, p. 6).

13 Cfr. la definizione di patafisica in Cesta e opinioni, cit.: scienza che “accorda simbolicamente ai lineamenti le proprietà degli oggetti descritti per la loro virtualità” (pp. 27-28). Cfr. anche *Commentaire pour servir à la construction pratique...*, en., sul telaio (pp. 739-740).

14 Jarry scrive *Ethernité*, da Ether, etere. Cfr. il cap. XXXVII di *Gesta e opinioni*, cit. [NdT]

15 A. Jarry, *Commentane pour servir à la construction...*, cit., che espone l'insieme della teoria del tempo di Jarry: è un testo oscuro e molto bello, che dev'essere messo in rapporto sia con Bergson che con Heidegger.

16 Ci si richiama alla descrizione delle macchine di Jarry e al loro tenore sessuale in *Les machines célibataires* di Michel Carrouges, Ed. Arcanes, Paris 1954. Ci si riferirà inoltre al commento di Derrida, quando suppone che il Dasein secondo Heidegger comporti una sessualità, ma irriducibile alla dualità che appare nell'ente animale o umano (*Differente sexuelle, àifférence ontologique*, in Heidegger et la question du père, Flammarion, Paris 1990).

17 Secondo Heidegger, il ritiro non concerne solamente Tessere, ma anche, in un altro senso, l'Ereignis (“Il ritrarsi deve appartenere a quel che è proprio e peculiare dell'Ereignis”, *Tempo ed essere*, cit., p. 123). Sul Più e Meno, “Meno-in-più” e “Più-in-Meno”, cfr. A. Jarry, *César-Antéchrist*, in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 290.

18 Sui passaggi dalla tecnica all'arte, essendo l'arte apparentata alla tecnica, e al tempo stesso profondamente diversa, cfr. *La questione della tecnica*, tr. it. in Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., pp. 25-26.

19 Cfr. A. Jarry, *Visions actuelles et futures*, cit., e *Essere e*

vivere, cit.: l'interesse di Jarry per l'anarchia è rafforzato dalle sue relazioni con Laurent Tailhade e Fénéon; ma egli rimprovera all'anarchia di sostituire "la scienza all'arte", e di affidare alla macchina esplosiva il "Bel Gesto" (*Visions actuelles et futures*, cit., cfr. soprattutto p. 338). Si può forse dire che Heidegger vede nella macchina nazional-socialista un passaggio verso l'arte?

20 M. Heidegger, *La cosa*, tr. it. in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 215-220. (Fédier traduce *Das Geviert* con *cadre* - quadro, telaio - e *Marlène Za rader* con *cadrin* — quadrante).

21 Nel teatro di César-Antéchrist, la messinscena del mondo è realizzata attraverso la descrizione dei blasoni e la scenografia attraverso gli scudi: appare nettamente il tema del Quadripartito (*Œuvres*, vol. I, cit., pp. 286-288). In tutta l'opera di Jarry, la Croce quadripartita appare come il grande segno. Il valore della Bici-cletta deriva dal fatto che Jarry invoca una bicicletta originale, colpita dall'oblio, il cui telaio (*cadre*) è una croce, "due tubi brasati perpendicolarmente l'uno sull'altro" (*La Passion considérée comme course de côte*, cit., pp. 420-422). [Perhindérion: ne] 1896 Jarry fece uscire due numeri d'una "rivista d'arte" che portava tale inre-stazione. Il termine era spiegato così: "E una parola bretone che vuol dire Perdono nel senso di Pellegrinaggio" - occasione che richiamava i venditori ambulanti di stampe e immagini sacre. Cfr. *Œuvres*, vol. I, pp. 995-1000, NdT]

22 Michel Arrivé ha insistito particolarmente sulla teoria del segno in Jarry (si veda l'introduzione a *Œuvres*, vol. II, cit.).

23 Cfr. H. Béar, *Les cultures de jarry*, PUF, Paris 1988 (specialmente il cap. I sulla "cultura celtica"). Ubu dà solo un'idea ridotta dello stile di Jarry: stile di carattere sontuoso, come si coglie fin dall'inizio del César-Antéchrist, nei tre Cristi e nei quattro Uccelli d'oro. [Si vis è assimilato a civil per la pronuncia (civil); e così industria a un *deux trois* (óendotrwa). NdT]

24 Cfr. un articolo della *Chandelle verte*. *Ceux pour qui il n'y eut point de Babel* (*Œuvres*, vol. II, cit., pp. 441-443). Jarry recensisce un libro di Victor Fournier da cui ricava il seguente principio: "lo stesso suono o la stessa sillaba hanno sempre lo stesso senso in tutte le lingue"; ma Jarry non adotta

esattamente questo criterio: come Heidegger, lavora piuttosto con due lingue, una mona e una viva, che non sono realmente distinte, ma non per questo sono meno decisamente differenziate.

25 Cfr. le analisi di Henry Meschonnic, *Le langage Heidegger*, PUF, Paris 1990.

26 Su Lalangue, cfr. la nota 14 nel secondo saggio de) presente volume. [NdT]

27 A. Jarry, *Almanach illustré du Père Ubu*, in *Œuvres*, vol. I, cit., p. 604.

28 Con il nome de “L’Ymagier” (il venditore di stampe) uscirono, a partire dall’ottobre 1894, otto numeri di una rivista di stampe, immagini popolari, simboli, diretta da Rémy de Gourmont e (per i primi cinque numeri) da Jarry. [NdT]

29 Citazione frequente in Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, tr. it. Mursia, Milano 1990. [Essa si trova nel saggio *L’essenza del linguaggio*, pp. 127170. Si tratta del verso finale della poesia di Stefan George *Das Wort*, *La parola*. NdT]

12. MISTERO DI ARIANNA SECONDO NIETZSCHE

Dioniso canta:

Sii saggia Arianna!...

Hai piccole orecchie, hai le mie orecchie:

Metti là una saggia parola! —

Non ci si deve prima odiare, se ci si vuole amare?...

Io sono il tuo labirinto...1

Come altre donne sono fra due uomini, Arianna è fra Teseo e Dioniso. Passa da Teseo a Dioniso. Ha incominciato con l'odiare Dioniso-Toro; ma, abbandonata da Teseo che essa aveva tuttavia guidato nel labirinto, è trascinata via da Dioniso, scopre un altro labirinto. “Chi, all’infuori di me, sa che cos’è *Arianna!*....”² Ossia: Wagner-Teseo, Cosima-Arianna, Nietzsche-Dioniso? La domanda *Chi?* non richiede delle persone, ma delle potenze e dei voleri.

Sembra proprio Teseo il modello di un testo di *Zarathustra*, parte seconda, “Dei sublimi”. Si tratta dell’*eroe*, abile a decifrare gli enigmi, ad aggirarsi nel labirinto e a vincere il toro. Quest’uomo sublime prefigura la teoria dell’uomo superiore, nella parte quarta: è chiamato il “penitente dello spirito”, nome che si applicherà più tardi a uno dei brani dell’uomo superiore (il Mago). E le caratteristiche dell’uomo sublime confermano gli attributi dell’uomo superiore in generale; il suo spirito di serietà, la sua pesantezza, il suo gusto di portare dei pesi, il suo disprezzo della terra, la sua impotenza a ridere e giocare, la sua impresa di vendetta.

È noto che in Nietzsche la teoria dell’uomo superiore è una critica che si propone di denunciare la mistificazione più profonda o più dannosa dell’umanesimo. L’uomo superiore pretende di portare l’umanità fino alla perfezione, fino al

compimento. Pretende di recuperare tutte le proprietà dell'uomo, superare le alienazioni, realizzare l'uomo totale, mettere l'uomo al posto di Dio, fare dell'uomo una potenza che afferma e che si afferma. Ma in verità l'uomo, per quanto superiore, non sa assolutamente che cosa significa affermare. Dell'affermazione presenta una caricatura, un travestimento ridicoli. Crede che affermare sia portare, assumere, sopportare una prova, farsi carico di un fardello. La positività, la valuta secondo il peso di quel che porta; l'affermazione, la confonde con lo sforzo dei suoi muscoli tesi.³ E' reale tutto ciò che pesa, è affermativo e attivo tutto ciò che lui porta! Perciò gli animali dell'uomo superiore sono non il toro, ma l'asino e il cammello, bestie del deserto, che abitano la faccia desolata della Terra e sanno portare. Il toro è vinto da Teseo, uomo sublime e superiore; ma Teseo è molto inferiore al toro. Di lui ha solo la nuca: "Come il toro dovrebbe fare; e la sua felicità dovrebbe odorare di terra, non di disprezzo della terra. Lo vorrei vedere come un candido toro, sbuffante e muggente mentre precede il vomere: e il suo muggito dovrebbe essere la lode di tutte le cose terrene! [...]. Stare in piedi coi muscoli rilassati e con la volontà staccati: questa è la cosa più ardua per voi tutti, o sublimi!"⁴ L'uomo sublime o superiore vince i mostri, pone gli enigmi ma ignora l'enigma e il mostro che lui stesso è. Ignora che affermare non è portare, aggiogarsi, assumere quel che è, ma al contrario sciogliere dal giogo, liberare, scaricare quel che vive. Non caricare la vita sotto il peso dei valori superiori, anche eroici, ma creare dei valori nuovi che siano quelli della vita, che facciano della vita "la leggera" o "l'affermativa". "Deve ancora disimparare la sua volontà eroica: un elevato egli ha da essere e non soltanto un sublime." Teseo non capisce che il toro (o il rinoceronte) possiede la sola vera superiorità: prodigiosa bestia leggera in fondo al labirinto, ma che si sente a suo agio anche sull'altura, bestia che scioglie dal giogo e che afferma la vita.

Secondo Nietzsche, la volontà di potenza ha due tonalità: l'affermazione e la negazione; le forze hanno due qualità: l'azione e la reazione. Quel che l'uomo superiore presenta come affermazione, è senza dubbio l'essere più profondo dell'uomo, ma soltanto come estrema combinazione della negazione con la reazione, della volontà negativa con la forza

reattiva, del nichilismo con la cattiva coscienza e il risentimento. Sono i prodotti del nichilismo che si fanno portare, sono le forze reattive che portano. Di qui l'illusione di una falsa affermazione. L'uomo superiore si appella alla conoscenza: pretende di esplorare il labirinto o la foresta della conoscenza. Ma la conoscenza è solo il travestimento della moralità; il filo nel labirinto è il filo morale. La morale è a sua volta un labirinto: travestimento dell'ideale ascetico e religioso. Dall'ideale ascetico all'ideale morale, dall'ideale morale all'ideale della conoscenza; si persegue sempre la stessa impresa: quella di uccidere il toro, ossia negare la vita, schiacciarla sotto un peso, ridurla alle sue forze reattive, L'uomo sublime non ha neppure più bisogno di un Dio per aggiogare l'uomo. L'uomo alla fine sostituisce Dio con l'umanesimo; l'ideale ascetico, con l'ideale morale e di conoscenza. L'uomo si carica da solo, si aggioga da solo, in nome dei valori eroici, in nome dei valori dell'uomo.

L'uomo superiore è molteplice: l'indovino, i due re, l'uomo dalla sanguisuga, l'incantatore, l'ultimo papa, il più ripugnante degli uomini, il mendicante volontario e l'ombra. Essi formano una teoria, una serie, una farandola. Infatti si distinguono per il posto che occupano lungo il filo, per la forma dell'ideale, il loro peso specifico di reattivo e la loro tonalità di negativo. Ma fa lo stesso: sono potenze del falso, una sfilata di falsari, come se il falso rinviasse necessariamente al falso. Anche l'uomo veritiero è un falsario, perché nasconde i suoi motivi di volere il vero, la sua oscura passione di condannare la vita. Forse solo Melville è paragonabile a Nietzsche per aver creato una prodigiosa catena di falsari, uomini superiori che emanano dal "grande Cosmopolita", ciascuno dei quali garantisce oppure denuncia la truffa dell'altro, ma sempre in modo da rilanciare la potenza del falso.⁵ Il falso non è già nel modello, nell'uomo veritiero, tanto quanto nelle simulazioni?

Finché Arianna ama Teseo, partecipa a questa impresa di negare la vita. Sotto le false apparenze di affermazione, Teseo - il modello - è la potenza del negare, lo Spirito di negazione, il grande imbroglio. Arianna è l'Anima, ma l'anima reattiva o la forza del risentimento. La sua splendida canzone resta un lamento e nello *Zarathustra*, in cui appare per la prima volta, è messa in bocca all'incantatore: falsario per eccellenza, vecchio

abietto che si adorna con la maschera di una giovinetta. Arianna è la sorella, ma la sorella che prova risentimento contro il fratello toro. In tutta l'opera di Nietzsche corre un appello patetico: diffidate delle sorelle. È Arianna che tiene il filo nel labirinto, il filo della moralità. Arianna è il Ragno, la tarantola. Anche qui Nietzsche lancia un appello: "Attaccatevi a questo filo!".⁶ Bisognerà che Arianna stessa realizzi questa profezia (in certe tradizioni, Arianna abbandonata da Teseo si impicca).⁷

Ma che cosa significa: Arianna abbandonata da Teseo? Che la combinazione della volontà negativa e della forza di reazione, dello spirito di negazione e dell'anima reattiva, non è l'ultima parola del nichilismo. Arriva il momento in cui la volontà di negazione rompe l'alleanza con le forze di reazione, le abbandona e addirittura si rivolge contro di loro. Arianna si impicca, Arianna vuole morire. Ora, è questo momento fondamentale ("mezzanotte") che annuncia una doppia trasmutazione, come se il nichilismo compiuto lasciasse il posto a! suo contrario: le forze reattive, essendo a loro volta negate, diventano attive: la negazione si converte, diventa il tuono di un'affermazione pura, il modo polemico e ludico di una volontà che afferma e passa al servizio di un'eccedenza della vita. Il nichilismo "vinto da se stesso". Non è nostro oggetto analizzare questa trasmutazione del nichilismo, questa doppia conversione, ma soltanto cercare come la esprime il mito di Arianna. Abbandonata da Teseo, Arianna sente che Dioniso si avvicina. Dioniso-toro è l'affermazione pura e multipla, la vera affermazione, la volontà affermativa; non porta nulla, non si fa carico di nulla, ma alleggerisce tutto ciò che vive. Sa fare quel che l'uomo superiore non sa fare: ridere, giocare, danzare, ossia affermare. E' il Leggero, che non si riconosce nell'uomo, soprattutto non nell'uomo superiore o nell'eroe sublime, ma solo nel super-uomo, nel super-eroe, in qualcos'altro dall'uomo. Era necessario che Arianna fosse abbandonata da Teseo: "Questo, infatti, è il segreto dell'anima: solo quando l'eroe l'ha lasciata, le si avvicina, in sogno, il super-eroe".⁸ Sotto la carezza di Dioniso, l'anima diventa attiva. Era così pesante con Teseo, ma si alleggerisce con Dioniso, scaricata, assottigliata, elevata fino al cielo. Impara che quel che poc'anzi credeva un'attività era solo un'impresa

di vendetta, diffidenza e sorveglianza (il filo), reazione della cattiva coscienza e del risentimento; e, più in profondità, quel che credeva essere un'affermazione non era che un travestimento, una manifestazione della pesantezza, una maniera di credersi forte perché si porta e si assume. Arianna capisce il proprio inganno: Teseo non era neppure un vero greco, ma piuttosto *ante litteram* una specie di tedesco, quando si credeva d'incontrare un greco.⁹ Ma Arianna capisce il proprio inganno nel momento in cui non se ne cura più: si avvicina Dioniso, che è un vero greco; l'Anima diventa attiva, nello stesso tempo in cui lo Spirito rivela la vera natura dell'affermazione. Allora la canzone di Arianna acquista tutto il suo senso: trasmutazione di Arianna all'avvicinarsi di Dioniso, essendo Arianna l'Anima che ora corrisponde allo Spirito che dice di sì. Dioniso aggiunge un'ulteriore strofa alla canzone di Arianna, che diventa ditirambo. In conformità al metodo generale di Nietzsche, la canzone cambia natura e senso secondo chi la canta: l'incantatore sotto la maschera di Arianna, Arianna stessa all'orecchio di Dioniso.

Perché Dioniso ha bisogno di Arianna, o di essere amato? Canta una canzone di solitudine, invoca una fidanzata.¹⁰ Il fatto è che Dioniso è il dio dell'affermazione; ora, è necessaria una seconda affermazione perché l'affermazione stessa sia affermata. Deve sdoppiarsi per poter raddoppiare. Nietzsche distingue le due affermazioni quando dice: "Eterno sì dell'essere, eternamente io sono il tuo sì".¹¹ Dioniso è l'affermazione dell'Essere, ma Arianna l'affermazione dell'affermazione, la seconda affermazione o il divenire-attivo. Da questo punto di vista, tutti i simboli di Arianna cambiano senso quando si rapportano a Dioniso invece di essere deformati da Teseo. Non solo la canzone di Arianna cessa di essere l'espressione del risentimento, per essere una ricerca attiva, una domanda che già afferma (*Me - vuoi? me? me - tutta?...*);¹² ma il labirinto non è più il labirinto della conoscenza e della morale, il labirinto non è più il percorso in cui s'impegna, tenendone un filo, chi va a uccidere il toro. Il labirinto è diventato lo stesso toro bianco, Dioniso-toro: "Io sono il tuo labirinto". Più precisamente, il labirinto è ora l'orecchio di Dioniso, l'orecchio labirintico. Bisogna che Arianna abbia delle orecchie come quelle di Dioniso, per

intendere l'affermazione dionisiaca, ma bisogna anche che lei risponda all'affermazione nell'orecchio dello stesso Dioniso. Dioniso dice ad Arianna: "Hai delle piccole orecchie, hai le mie orecchie: metti là una saggia parola": sì. Capita anche a Dioniso di dire ad Arianna, per gioco: "Perché le tue orecchie non sono ancora più lunghe?".¹³ Dioniso le ricorda così i suoi errori, quando lei amava Teseo: credeva che affermare fosse portare un peso, fare come l'asino. Ma in verità Arianna, come Dioniso, ha acquisito delle orecchie piccole, l'orecchio tondo, propizio all'eterno ritorno.

Il labirinto non è più architettonico, è diventato sonoro e musicale. E' Schopenhauer che definiva l'architettura in funzione di due forze, quella di portare e quella di essere portato, supporto e carico, anche se tendono a confondersi. Ma la musica appare dal lato opposto, quando Nietzsche si separa sempre più dal vecchio falsario, Wagner l'incantatore: è la Leggera, pura imponderabilità.¹⁴ Tutta la storia triangolare di Arianna non manifesta forse una leggerezza anti-wagneriana, più vicina a Offenbach e a Strauss che a Wagner? Quel che spetta in modo peculiare a Dioniso musicante è di far danzare i tetti, ondeggiare le travi.¹⁵ C'è senz'altro musica sul versante di Apollo, e anche su quello di Teseo; ma è una musica che si suddivide secondo i territori, gli ambienti, le attività, gli *Ethos*: un canto di lavoro, un canto di marcia, un canto da ballo, un canto per il riposo, un canto conviviale, una ninna-nanna... come dei "motivetti", ciascuno dei quali ha il suo peso.¹⁶ Perché la musica si liberi, bisognerà passare sull'altro versante, dove i territori tremano o le architetture crollano o gli *ethos* si mescolano, in cui si sprigiona un potente canto dalla Terra, il grande ritornello che trasmuta tutte le arie che porta via e riporta indietro.¹⁷ *Dioniso non conosce altra architettura se non quella dei percorsi e dei tragitti.* Non era già la caratteristica del *Lied*, quella di uscire dal territorio al richiamo e al vento della terra? Ciascuno degli uomini superiori abbandona il suo territorio e si dirige verso la grotta di Zarathustra. Ma solo il ditirambo si stende sulla Terra e la sposa tutta intera. Dioniso non ha più territorio poiché è dappertutto sulla Terra.¹⁸ Il labirinto sonoro è il canto della Terra, il Ritornello, l'eterno ritorno in persona.

Ma perché contrapporre i due versanti come il vero e il

falso? Non spetta forse ai due lati la stessa potenza del falso, e non è Dioniso un grande falsario, il più grande “in verità”, il Cosmopolita? L’arte non è forse la più alta potenza del falso? Fra l’alto e il basso, da un lato all’altro, c’è una differenza considerevole, una distanza che dev’essere affermata. Il ragno rifa sempre la sua tela e lo scorpione non cessa di pungere; ogni uomo superiore è fissato alla sua prodezza personale, che ripete come un numero da circo (ed è proprio così che è organizzata la quarta parte dello *Zarathustra*, come un Gala degli Incomparabili in Raymond Roussel, o uno spettacolo di marionette, un’operetta). Ognuno di questi mimi ha un modello invariabile, una torma fissa, che si può sempre chiamare vera, benché sia altrettanto “falsa” delle sue riproduzioni. E’ come il falsario in pittura: copia dal pittore originale una forma attribuibile, altrettanto falsa delle copie, ma lascia sfuggire la metamorfosi o trasformazione dell’originale, l’impossibilità di attribuirgli una forma qualsiasi, insomma la creazione. Perciò gli uomini superiori sono solo *i gradi più bassi* della volontà di potenza: “Voi non siete che ponti: possano gli uomini più grandi di voi percorrerli, per passare al di là”.¹⁹ Con loro la volontà di potenza rappresenta soltanto un voler ingannare, un voler prendere, un voler dominare, una vita malata esausta che brandisce delle protesi. I loro stessi ruoli sono delle protesi per stare in piedi. Solo Dioniso, l’artista creatore, raggiunge la potenza delle metamorfosi che lo fa divenire, dando prova di una vita zampillante: *porta la potenza del falso a un grado che si effettua non più nella forma, ma nella trasformazione* — “virtù che dà”, o creazione di possibilità di vita: trasmutazione. La volontà di potenza è come l’energia: quella adatta a rinnovarsi viene chiamata nobile. Sono vili, o bassi, coloro che fanno solo mascherarsi, travestirsi, ossia prendere una forma, e attenersi sempre alla stessa.

Passare da Teseo a Dioniso, è per Arianna una questione di clinica, di salute e di guarigione. Anche per Dioniso. Dioniso ha bisogno di Arianna; Dioniso è l’affermazione pura; Arianna è l’Anima, l’affermazione sdoppiata, il “sì” che risponde al “sì”. Ma, sdoppiata, l’affermazione torna a Dioniso come affermazione che raddoppia. È proprio in questo senso che l’Eterno ritorno è il prodotto dell’unione di Dioniso e Arianna. Finché Dioniso è solo, ha ancora paura del pensiero dell’Eterno

ritorno, perché teme che riporti le forze reattive, l'impresa di negare la vita, l'uomo piccolo (per quanto superiore o sublime) ; ma quando l'affermazione dionisiaca trova il suo pieno sviluppo con Arianna, Dioniso impara a sua volta qualcosa di nuovo: che il pensiero dell'Eterno ritorno è consolante, dal momento che l'Eterno ritorno stesso è selettivo. L'Eterno ritorno non avviene senza una trasmutazione. Essere del divenire, l'Eterno ritorno è il prodotto di una doppia affermazione, che fa ritornare quel che si afferma e fa divenire solo quel che è attivo. Né le forze reattive né la volontà di negare ritorneranno: sono eliminate dalla trasmutazione, dall'Eterno ritorno che seleziona. Arianna ha dimenticato Teseo, che non è neanche più un cattivo ricordo. Teseo non ritornerà mai. L'Eterno ritorno è attivo e affermativo; è l'unione di Dioniso e Arianna. Per questo Nietzsche lo paragona non solo all'orecchio circolare, ma all'anello nuziale. Ecco che il labirinto è l'anello, l'orecchio, l'Eterno ritorno stesso, che si dice di ciò che è attivo o affermativo. Il labirinto non è più la strada in cui ci si perde, ma la strada che ritorna. Il labirinto non è più quello della conoscenza e della morale, ma quello della vita e dell'Essere in quanto vivente. E il prodotto dell'unione di Dioniso e di Arianna è il superuomo o il super-eroe, il contrario dell'uomo superiore. Il supremo è il vivente delle caverne e delle cime, il solo figlio che venga partorito attraverso l'orecchio, il figlio di Arianna e del Toro.

Note

1. F. Nietzsche, Ditirambi di Dioniso, "Lamento di Arianna", tr. it. in Opere, voi. VI, t. IV, Adelphi, Milano 1970, p. 48. [NdT]

2 F. Nietzsche, Ecce Homo, "Così parlò Zarathustra", 8, tr. it. in Opere, voi. VI, t. III, Adelphi, Milano 1970, p. 358.

3 F. Nietzsche, Così parlò Zarathustra, parte terza, "Dello spirito di gravità", tr. it. in Opere, voi. VI, t.1, Adelphi, Milano 1968, pp. 234-239. E Al di là del bene e del male-. "'Pensare' e 'prendere sul serio' una cosa, 'soppesarla gravemente' - questo per loro è tutt'uno: soltanto in tal modo essi hanno 'vissuto'"; tr. it. in Opere, voi. VI, t. II, cit., p. 123.

4 F. Nietzsche, Così parlò Zarathustra, cit., parte seconda, "Dei sublimi", pp. 142-143.

5 H. Melville, L'uomo di fiducia (una mascherata), tr. it. Feltrinelli, Milano 1984.

6 F. Nietzsche, La volonté de puissance, Gallimard (tr. Bianquis), II, libro 3, §408.

7 H. Jeanmaire, Dioniso, tr. it. Einaudi, Torino 1972, p. 223.

8 F. Nietzsche, Così parlò Zarathustra, cit., parte seconda, "Dei sublimi", p. 143.

9 Frammento di una prefazione per Umano, troppo umano,
10. Cfr. anche l'intervento di Arianna, in La volortté de puissance, 1,1,2, S 226.

10 F. Nietzsche, Così parlò Zarathustra, cit., parte seconda, "Il canto della notte", pp. 127-129.

11 F. Nietzsche, Ditirambi di Dioniso, cit., "Gloria ed eternità", p. 61.

12 Ibidem, "Lamento di Arianna", p. 51.

13 F. Nietzsche, Crepuscolo degli idoli, "Scorribande di un inattuale", 19, tr. it. in Opere, vol. VI, t. iii, cit., p. 120.

14 F. Nietzsche, Il caso Wagner, tr. it. in Opere, voi. VI, t. III, cit., pp. 3-50.

15 M. Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, tr. it. Laterza, Bari 1976, pp. 75-76 (e *Le Baccanti* di Euripide).

16 Ai suoi stessi animali Zarathustra dice: l'eterno ritorno, "vol, - voi ne avete già ricavato una canzone da organetto" (*Così parlò Zarathustra*, cit., parte terza, "Il convalescente", 2, p. 266).

17 Cfr. le diverse strofe dei "Sette sigilli" (*ibidem*, pp. 279-283).

18 Sulla questione del "santuario", ossia del territorio del Dio, cfr. H. Jeanmaire, *Dioniso*, cit., p. 194: "Dioniso lo si incontra dovunque e [...] tuttavia, in nessun luogo egli è a casa sua [...]. Più che imporsi, egli si insinuò".

19 F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., parte quarta, "Il saluto", p. 343.

13. BALBETTÒ

Si dice che i cattivi romanzieri provino il bisogno di variare gli indicativi di dialogo sostituendo a “disse” espressioni come “mormorò”, “farfugliò”, “singhiozzò”, “sogghignò”, “gridò”, “balbettò”... che marcano l’intonazione. E, a dire il vero, sembra che lo scrittore, riguardo a queste intonazioni, abbia solo due possibilità: o *farlo* (così Balzac faceva effettivamente balbettare papà Grandet, quando trattava un affare, o faceva parlare Nucingen in un dialetto deformante, e ogni volta si sente il piacere di Balzac); oppure *dirlo senza farlo*, accontentarsi di una semplice indicazione lasciando al lettore il compito di renderla effettiva: così gli eroi di Masoch mormorano in continuazione, e la loro voce *deve* essere un mormorio appena udibile; Isabella, di Melville, ha una voce che non deve andar oltre il mormorio, e l’angelico Billy Budd non si commuove senza che gli si debba riattribuire il suo “balbettio o anche peggio”; Gregorio, in Kafka, pigola più che parlare, ma lo sappiamo per testimonianza altrui.

Sembra però che ci sia una terza possibilità: quando *dire è fare...* E' quel che succede quando il balbettio non verte più su parole preesistenti, ma introduce esso stesso le parole che investe; queste non esistono più indipendentemente dal balbettio, che le seleziona e attraverso di sé le concatena. Non è più il personaggio che è balbuziente rispetto alla parola, ma lo scrittore che è *balbuziente rispetto alla lingua*: fa balbettare la lingua in quanto tale. Un linguaggio affettivo, intensivo, e non più un’affezione di chi parla. Una tale operazione poetica sembra molto lontana dai casi precedenti; ma forse, dal secondo, lo è meno di quanto non si creda. Perché quando l’autore si accontenta di un’indicazione esteriore che lascia intatta la *forma d’espressione* (“balbettò...”), non se ne capirebbe l’efficacia, se una *forma di contenuto* corri spondente, una qualità atmosferica, un mezzo conduttore di parole non raccogliesse per conto suo il trepidato, il mormorato, il

balbettato, il tremolato, il vibrato e non riverberasse sulle parole l'affetto indicato. E', per lo meno, quel che accade nei grandi scrittori come Melville, in cui il rumore delle foreste e delle caverne, il silenzio della casa, la presenza della chitarra testimoniano a favore del mormorio di Isabella e delle sue dolci "intonazioni straniere"; o Kafka, che conferma il pigolio di Gregorio attraverso il tremito delle sue zampe e le oscillazioni del suo corpo; o anche Masoch, che amplifica il balbettio dei suoi personaggi con le pesanti attese di un *boudoir*, i rumori del villaggio o le vibrazioni della steppa. Gli affetti della lingua sono qui oggetto di un'effettuazione indiretta, ma vicina a quel che succede direttamente, quando non ci sono più personaggi all'infuori delle parole stesse. "Che cosa voleva dire la famiglia? Non lo so. Essa era balbuziente dalla nascita; eppure avrebbe avuto qualcosa da dire. Su di me, come su molti miei contemporanei pesa la balbuzie della nascita. Abbiamo imparato non a parlare, ma a balbettare, e soltanto prestando ascolto al crescente fragore del secolo e imbiancati dalla spuma della sua cresta, abbiamo acquistato una lingua."¹

Far balbettare la lingua: è possibile senza confonderla con la parola? Tutto dipende piuttosto dal modo in cui si considera la lingua: se la si prende come un sistema omogeneo in equilibrio, o vicino all'equilibrio, definito grazie a dei termini e dei rapporti costanti, è evidente che gli squilibri o le variazioni investiranno solo le parole (variazioni non pertinenti del tipo intonazione...). Ma se il sistema appare in perpetuo squilibrio, in biforcazione, con dei termini ciascuno dei quali percorre a sua volta una zona di variazione continua, allora la lingua stessa si mette a vibrare, a balbettare, senza confondersi tuttavia con la parola che assume sempre solo una fra le diverse posizioni variabili o prende solo una direzione. Se la lingua si confonde con la parola, lo fa solo con una parola molto speciale, parola poetica che dispiega tutta la potenza di biforcazione e di variazione, di eterogenesi e di modulazione propria della lingua. Il linguista Guillaume, per esempio, considera ciascun termine della lingua non come una costante in rapporto con altre, ma come una serie di posizioni differenziali o punti di vista colti su un dinamismo assegnabile: l'articolo indeterminativo "un" percorrerà tutta la zona di

variazione compresa in un movimento di particolarizzazione, e l'articolo determinativo "il" tutta la zona compresa in un movimento di generalizzazione.² È un balbettio, in quanto ogni posizione di "un" e di "il" costituisce una vibrazione. La lingua trema con tutte le sue membra.³ C'è qui il principio di una comprensione poetica della lingua stessa: è come se la lingua tendesse una linea astratta infinitamente variata. Si pone così la questione, anche in funzione della pura scienza: si può progredire se non ci s'inoltra in *regioni lontane dall'equilibrio*? La fisica lo dimostra. Keynes fa progredire l'economia politica, ma perché la sottopone a una situazione di "boom" e non più di equilibrio. È la sola maniera d'introdurre il desiderio nel campo corrispondente. Allora, mettere la lingua in stato di *boom*, vicino al *crack*? Si ammira Dante per aver "ascoltato i balbuzienti", studiato tutte le "pronunce difettose", non solo per ricavarne degli effetti di parola, ma per metter mano a una vasta creazione fonetica, lessicale e anche sintattica.⁴

Non è una situazione di bilinguismo o di multilinguismo. Si può immaginare che due lingue si mescolino, con passaggi incessanti dall'una all'altra: nondimeno ciascuna è un sistema omogeneo in equilibrio, e la mescolanza si fa in parole. Ma non è così che procedono i grandi scrittori, benché Kafka fosse un ceco che scriveva in tedesco, Beckett un irlandese che scriveva (spesso) in francese ecc. Non mescolano due lingue, neppure una lingua minoritaria e una maggioritaria, benché molti di loro siano legati a minoranze come segno della loro vocazione. Inventano piuttosto un *uso minore* della lingua maggiore in cui si esprimono interamente: *rendono minore* questa lingua, come nella musica, in cui il modo minore indica combinazioni dinamiche in perpetuo squilibrio. Risultano grandi a forza di produrre minorazioni: fanno fuggire la lingua, la fanno filare su una linea da strega, e non smettono di gettarla nello squilibrio, di farla biforcute e variare in ciascuno dei suoi termini, secondo un'incessante modulazione. Questo va oltre le possibilità della parola, per raggiungere il potere della lingua e anche del linguaggio. Come dire che un grande scrittore è sempre come uno straniero nella lingua in cui si esprime, anche se è la sua lingua nativa. Al limite, attinge le sue forze in una minoranza muta, sconosciuta, che appartiene solo a lui. È

uno straniero nella sua lingua: non mescola un'altra lingua alla sua, ma intaglia *nella* sua lingua una lingua straniera non preesistente. Far gridare, tartagliare, inceppare, mormorare la lingua in se stessa. Quale complimento più bello di quello di un critico che diceva dei *Sette pilastri della saggezza*: non è inglese? Lawrence faceva incespicare l'inglese per estrarre musiche e visioni d'Arabia. E Kleist, quale lingua risvegliava in fondo al tedesco, a forza di rictus, lapsus, strida, suoni inarticolati, legamenti stirati, precipitazioni e rallentamenti brutali, a costo di suscitare l'orrore di Goethe, il più grande rappresentante della lingua maggiore, e per raggiungere fini effettivamente strani, visioni pietrificate, musiche vertiginose.⁵

La lingua è sottoposta a un doppio processo, quello delle scelte da fare e quello delle concatenazioni da stabilire: la disgiunzione o selezione dei simili, la connessione o consecuzione dei combinabili. Finché la lingua è considerata come un sistema in equilibrio, le disgiunzioni sono necessariamente esclusive (non si dice contemporaneamente "passione", "ragione", "nazione": bisogna scegliere) e le connessioni progressive (non si combina una parola con i suoi elementi, in una specie di *surplace* o di avanti-indietro). Ma ecco che, lontano dall'equilibrio, *le disgiunzioni diventano incluse, inclusive, e le connessioni riflessive*, secondo un'andatura ondeggiante che concerne il processo della lingua e non più il corso della parola. Ogni parola si divide, ma in sé (*pas-rats, passions-rations*), e si combina, ma con se stessa (*pas-passe-passion*). È come se la lingua intera si mettesse a rollare, a destra e a sinistra, e a beccheggiare, indietro avanti: *i due balbetta*. Se la parola di Gherasim Luca è così eminentemente poetica, è perché egli fa del balbettio un affetto della lingua, non un'affermazione della parola. È tutta la lingua che fila e varia per liberare un estremo blocco sonoro, un soffio solo al limite del grido *Je t'aime passionnément* (Ti amo appassionatamente).

*Passionné nez passionnem je
je t'ai je t'aime
je je je jet je t'ai jetez
je t'aime passionnem t'aime.*⁶

Luca il rumeno, Beckett l'irlandese. Beckett ha portato al massimo l'arte delle disgiunzioni incluse, che non seleziona più, ma afferma i termini disgiunti attraverso la loro distanza, senza limitare l'uno con l'altro né escludere l'uno dall'altro, mappando e percorrendo l'insieme di tutte le possibilità. Così, in *Watt*, il modo in cui il signor Knott si mette le scarpe, si sposta nella camera o cambia il mobilio.⁷ E' vero che queste disgiunzioni affermative riguardano il più delle volte in Beckett il portamento o l'andatura dei personaggi: l'ineffabile modo di camminare, tutto rollii e beccheggii. Ma è avvenuto il transfert dalla forma di espressione a una forma di contenuto. Possiamo ricostruire ancor meglio il passaggio inverso, supponendo che parlino come camminano o inciampano: è movimento la prima cosa non meno della seconda; e la seconda, tanto quanto la prima, supera la parola in direzione della lingua, supera l'organismo in direzione di un corpo senza organi. Se ne trova conferma in una poesia di Beckett, che riguarda stavolta le connessioni della lingua, e fa del balbettio la potenza poetica o linguistica per eccellenza.⁸ Il procedimento di Beckett, diverso da quelli di Luca, è il seguente: si installa nel mezzo della frase, fa crescere la frase dal mezzo, aggiungendo particella a particella (*Que de ce, ce ceci-ci, loirt là làbas à peine quoi...*) per pilotare un blocco formato da un solo soffio espirante (*voulais croire entrevoir quoi...*). Il balbettio creatore fa crescere la lingua dal mezzo, come l'erba, fa della lingua un rizoma invece di un albero e mette la lingua in uno squilibrio perpetuo: *Mal visto mal detto* (contenuto ed espressione). Il "dire bene" non è mai stata infatti né la caratteristica né la preoccupazione dei grandi scrittori.

Ci sono molti modi di crescere dal mezzo, o di balbettare. Péguy non procede necessariamente con particelle asignificanti, ma con termini altamente significativi, sostantivi ciascuno dei quali definirà una zona di variazione fino alla vicinanza con un altro sostantivo che determina un'altra zona (*Mater purissima, castissima, Virgo potens, clemens, fidelis*). Le riprese di Péguy danno alle parole uno spessore verticale che fa loro continuamente ricominciare r"irricominciabile". In Péguy, il balbettio sposa così bene la lingua da lasciare le parole intatte, complete e normali, ma se ne serve come se

fossero a loro volta le membra disgiunte e scomposte di un balbettio sovrumano. È come un balbuziente contrariato. In Roussel, è ancora un altro procedimento, perché il balbettio non verte né su particelle né su termini completi, ma su proposizioni, sempre inserite nel mezzo della frase, e ciascuna nella precedente, secondo un sistema proliferante di parentesi: fino a cinque parentesi le une nelle altre. “Questa crescita interna non poteva non essere, in ciascuna di queste spinte, assolutamente sconvolgente per il linguaggio che dilatava; l’invenzione di ogni verso era distruzione dell’insieme e proibizione di ricostruirlo.”⁹

È quindi una variazione ramificata del linguaggio. Ogni stato di variabile è una posizione su una linea di cresta che si biforca e si prolunga in altre. E' una linea sintattica, in cui la sintassi è costituita dalle curve, dagli anelli, dalle svolte, dalle deviazioni di questa linea dinamica in quanto passa attraverso le posizioni del doppio punto di vista delle disgiunzioni e delle connessioni. Non è più la sintassi formale o superficiale che regola gli equilibri della lingua, ma una sintassi in divenire, una creazione di sintassi che fa nascere la lingua straniera nella lingua, una grammatica dello squilibrio. Ma in questo senso è inseparabile da un fine, tende verso un limite che non è più neanch'esso sintattico o grammaticale, anche quando formalmente sembra ancora esserlo: così la formula di Luca, “*Je t'aime passionnément*” che scoppia come un grido alla fine delle lunghe serie balbettanti (oppure il “preferisco di no” di *Bartleby*, che ha addirittura assorbito tutte le variazioni preliminari, o il “*he danced his did*” di Cummings, che risulta da variazioni supposte soltanto virtuali). Espressioni come queste sono colte come parole inarticolate, blocchi d'un solo soffio. E accade che questo limite finale abbandoni qualsiasi apparenza grammaticale per spiccare allo stato bruto, proprio nelle parole-soffio di Artaud: la sintassi deviarne di Artaud, in quanto si propone di forzare la lingua francese, trova la destinazione della sua tensione in quei soffi o in quelle pure intensità che segnano un limite del linguaggio. Oppure, non avviene nello stesso libro: in Céline, il *Viaggio al termine della notte* porta allo squilibrio la lingua nativa, *Morte a credito* sviluppa la nuova sintassi in variazioni affettive, mentre *Guignol's band* raggiunge la meta estrema, frasi esclamative e

sospensioni che si liberano di qualsiasi sintassi a vantaggio di una pura danza delle parole. I due aspetti sono comunque correlati: 0 tensore e il limite, la tensione nella lingua e il limite nel linguaggio.

I due aspetti si effettuano secondo un'infinità di tonalità, ma sempre insieme: un limite del linguaggio che mette in tensione tutta la lingua, una linea di variazione o di modulazione tesa che porta la lingua a quel limite. E come la nuova lingua non è esterna alla lingua, il limite asintattico non è esterno al linguaggio: è *il di fuori* del linguaggio, non *al di fuori*. È un dipinto o una musica, ma una musica delle parole, un dipinto con delle parole, un silenzio nelle parole, come se le parole riversassero ora il loro contenuto, visione grandiosa o sublime audizione. Quel che è specifico nei disegni e nei dipinti dei grandi scrittori (Hugo, Mi-chaux...), non è il fatto che queste opere siano letterarie, perché non lo sono affatto; ma che accedano a pure visioni, che però hanno ancora rapporto con il linguaggio in quanto costituiscono un fine estremo, un *di fuori*, un rovescio, un *di sotto*, macchia d'inchiostro o scrittura illeggibile. Le parole dipingono e cantano, ma al limite della strada che tracciano dividendosi e ricomponendosi. Le parole fanno silenzio. Il violino della sorella dà il cambio al pigolio di Gregorio, e la chitarra riflette il mormorio di Isabella; una melodia d'uccello canoro morente sovrasta il balbettio di Billy Budd, il tenero "barbaro". *Quando la lingua è così tesa* che si mette a balbettare, o a mormorare, a farfugliare..., *l'intero linguaggio raggiunge il limite* che ne delinea il fuori e si confronta con il silenzio. Quando la lingua è così tesa, il linguaggio subisce una pressione che lo restituisce al silenzio. Lo stile — lingua straniera nella lingua — è fatto di queste due operazioni, oppure bisogna parlare di non-stile, come Proust, degli "elementi di uno stile futuro che non esiste"? Lo stile è l'economia della lingua.¹⁰ Faccia a faccia, o faccia alle spalle, far balbettare la lingua, e nello stesso tempo portare il linguaggio al suo limite, al suo fuori, al suo silenzio. Sarebbe come il *boom* e il *crack*.

Chiunque nella sua lingua può esporre dei ricordi, inventare storie, enunciare opinioni, a volte persino acquisire un bello stile, tale da dargli i mezzi adeguati per diventare uno scrittore apprezzato. Ma quando si tratta di scavare sotto le

storie, d'infrangere le opinioni e di raggiungere le ragioni senza memoria, quando bisogna distruggere l'io, non basta certo essere un "grande" scrittore, e i mezzi devono restare per sempre inadeguati, lo stile diventa non-stile, la lingua ne lascia sfuggire un'altra straniera e sconosciuta, perché si arrivi ai limiti del linguaggio e si diventi qualcosa di diverso da uno scrittore, conquistando visioni frammentarie che passano attraverso le parole di un poeta, i colori di un pittore o i suoni di un musicista. "Il lettore non vedrà sfilare se non *i messi inadeguati*: frammenti, allusioni, sforzi, ricerche. Non sperate di trovarvi una frase ben leccata o un'immagine perfettamente coerente; ciò che si stamperà sulle pagine sarà una parola confusa, un balbettio..."¹¹ L'opera balbettante di Biely, *Kotik Letaev*, lanciata in un divenire-bambino che non è io, ma cosmo, esplosione del mondo: un'infanzia che non è la mia, che non è un ricordo, ma un blocco, un frammento anonimo infinito, un divenire sempre contemporaneo.¹² Belyi, Mandel'stam, Chlebnikov, trinità russa tre volte balbuziente e tre volte crocifissa.

Note

1 O. Mandelstam, *Il rumore del tempo*, tr. it. Einaudi, Torino 1970, pp. 76-77.

2 Cfr. G. Guillaume, *Langage et Science du langage*, Québec. Non sono solamente gli articoli in generale, né i verbi in generale, che dispongono di dinamismi come di zone di variazione, ma ciascun verbo, ciascun sostantivo in particolare, per conto suo.

3 *Membres*, in francese, riunisce i due significati italiani di “membri” (di un insieme) e “membra” (di un corpo). [NdT]

4 O. Mandelstam, *Discorso su Dante*, tr. it. in *La quarta prosa*, De Donato, Bari 1967, p. 163.

5 Pierre Blanchaud è uno dei rari traduttori di Kleist che abbiano saputo porre il problema dello stile: cfr. *Le duel*, Presse-Pocket, Il problema può essere esteso a qualsiasi traduzione di un grande scrittore: è evidente che la traduzione è un tradimento se prende come modello le norme di equilibrio della lingua traduttrice standard.

6 Queste osservazioni si riferiscono alla celebre poesia di Luca, *Passionné-ment* (*Le chant de la carpe*). L'opera di Luca è riedita da Corti. [Offriamo un tentativo di traduzione, che gioca però su associazioni fonico-semantiche in parte diverse da quelle originali, impossibili da rendere: “Appassionato nato appassionato / io t'al io t'amo io / io io io t'am io t'am / io t'amo appassionatam t'amo”. NdT]

7 Cfr. F. Martel, “Jeux formels dans Watt”, *Poétique*, n. 10, 1972.

8 S. Beckett, “Comment dire”, *Poèmes*, Minuit, Paris 1978.

9 Su questo procedimento delle Nuove impressioni d'Africa, cfr. M. Foucault, Raymond Roussel, Gallimard, Paris 1992, p. 164.

10 Sul problema dello stile, il suo rapporto con la lingua e i suoi due aspetti, cfr. G. Passerone, *La lingua astratta: pragmatica dello stile*, Guerini, Milano 1991.

11 A. Biely, *Carnets d'un toqué, L'Âge d'homme*, Lausanne 1991, p. 50; Kotik Letaev. Ci si riferirà, in questi due libri, ai commenti di Georges Nivat (in particolare sulla lingua e il procedimento di "variazione su di una radice semantica". Cfr. Kotik Letaev, *L'Âge d'homme*, Lausanne, p. 284). [In italiano: A. Belyi, Kotik Le-taev, Franco Maria Ricci, Milano 1973. NdT]

12 Lyotard chiama appunto "infanzia" quel movimento che porta via la lin-gua e traccia un limite sempre respinto del linguaggio: "Infantia, ciò che non si par-la. Un'infanzia che non è un'età della vita e che non trascorre. Ossessiona il discor-so [...]. Ciò che non si lascia scrivere, nello scritto, chiama forse un lettore che non sa più o non sa ancora leggere" (J.F. Lyotard, *Lecture d'infanzia*, tr. it. Anabasi, Mi-lano 1993, pp. 5-6).

14. LA VERGOGNA E LA GLORIA: T.E. LAWRENCE

Il deserto e la sua percezione, o la percezione degli arabi nel deserto, sembrano passare attraverso momenti goethiani. Prima di tutto c'è la luce, ma questa non è ancora percepita. L'piuttosto il puro trasparente, invisibile, incolore, informale, intoccabile. È l'idea, il Dio degli arabi. Ma l'idea, o l'astratto, non ha trascendenza. L'Idea si estende attraverso lo spazio, è come l'Aperto: "Più oltre non v'era che limpida aria".¹ La luce è l'apertura che fa lo spazio. Le Idee sono forze che si esercitano nello spazio seguendo direzioni di movimento: entità, ipostasi, non trascendenze. La rivolta, la ribellione è luce, perché è spazio (si tratta di estendersi nello spazio, di aprire il maggiore spazio possibile) e perché è Idea (l'essenziale è la predicazione). Gii uomini della ribellione sono il profeta e il cavaliere errante, Feisal e Auda, quello che predica l'idea e quello che percorre lo spazio.² Il "Movimento": la rivolta si chiama così.

È la bruma, la bruma solare che riempirà lo spazio. Anche la ribellione è un gas, un vapore. La bruma è il primo stato della percezione nascente e forma il miraggio in cui le cose salgono e scendono, come sotto l'azione di un pistone, e gli uomini lievitano, sospesi a una corda. Vedere brumoso, vedere torbido: un accenno di percezione allucinatoria, un grigio cosmico.¹ E' il grigio

che si divide in due e che produce il nero quando vince l'ombra o quando la luce scompare, ma anche il bianco quando il luminoso diventa a sua volta opaco? Goethe definiva il bianco con "il lampo fortuitamente opaco del trasparente puro"; il bianco è l'accidente sempre rinnovato del deserto, e il mondo arabo è in bianco e nero.⁴ Ma sono ancora soltanto condizioni della percezione, che si effettua pienamente quando appaiono i colori, ossia quando il bianco si scurisce in giallo e

quando il nero si schiarisce in blu. Sabbia e cielo, finché l'intensificazione dà il porpora accecante in cui il mondo brucia e nell'occhio la vista è sostituita dalla sofferenza. La vista, la sofferenza, due entità... "svegliandosi di notte, non aveva più visto nulla, e sentiva solo un dolore agli occhi".⁵ Dal grigio al rosso, c'è l'apparire e lo sparire del mondo nel deserto, tutte le avventure del visibile e della sua percezione. L'idea nello spazio è la visione, che va dal trasparente puro invisibile al fuoco purpureo in cui brucia qualsiasi vita.

"La combinazione di rocce scure, passaggi color rosso pallido e arbusti verdi sbiaditi, pareva bellissima a occhi saturati da mesi di sole e di ombra carica di polvere. Calando la sera, i bagliori del sole imporporarono una parte della valle, coprendo l'altra di un riflesso rosso."⁶ Lawrence, uno dei più grandi paesaggisti della letteratura. Rumm la sublime, visione assoluta, paesaggio dello spirito.⁷ E il colore è movimento, è deviazione, spostamento, scivolamento, obliquità, non meno della linea. Ambedue, il colore e la linea, nascono insieme e si fondono. I paesaggi di arenaria o di basalto riuniscono colori e linee, ma sempre in movimento: i grandi tratti colorati a strati, i colori tirati a grandi tratti. Si succedono forme di spine e di bolle, mentre i colori si richiamano, dal trasparente puro al grigio senza speranza. I volti rispondono ai paesaggi, appaiono e scompaiono in quei brevi quadri che fanno di Lawrence uno dei più grandi ritrattisti: "Solitamente allegro, aveva in sé una vena improvvisa di malinconia [...], il tutto sotto la sua capigliatura fluente e il volto disfatto di attore tragico e stanco [...], la sua mente, come un paesaggio pastorale, guardava il mondo da quattro prospettive: cauta, amichevole, limitata e aperta [...], sotto le sue rade sopracciglia le palpebre si chiudevano in pieghe stanche, attraverso le quali il sole a picco creava una luce rossa nelle occhiaie, facendole balenare come fossero infuocate, ed egli vi bruciasse lentamente".⁸

Gli scrittori più belli hanno condizioni di percezione singolari che permettono loro di attingere o di ritagliare dei precetti estetici come vere visioni, a costo di uscirne con gli occhi rossi. L'oceano impregna dall'interno le percezioni di Melville, al punto che la nave sembra irreale per contrasto con il mare vuoto e s'impone alla vista come un "miraggio emerso dagli abissi".⁹ Ma basta appellarsi all'oggettività di un

ambiente che distorce le cose e fa tremare o scintillare la percezione? Non sono piuttosto *condizioni soggettive* che, certo, richiamano questo o quell'ambiente oggettivo favorevole, si dispiegano al suo interno, possono coincidere con esso, ma conservano comunque, nei suoi confronti, una differenza irresistibile e irriducibile? E' in virtù di una disposizione soggettiva che Proust trova i suoi precetti in una corrente d'aria che passa sotto la porta e resta freddo davanti alle bellezze che gli vengono indicate.¹⁰ C'è in Melville un oceano interiore ignorato dai marinai, che pure lo intuiscono: è là che nuota Moby Dick, ed è lui che si proietta nell'oceano esterno, ma per trasmutarne la percezione e "astrarne" una Visione. C'è in Lawrence un deserto interiore che lo spinge nei deserti d'Arabia, fra gli arabi, e che coincide in molti punti con le loro percezioni e le loro concezioni, ma conserva l'indomita differenza che le fa penetrare in tutt'altra Figura segreta. Lawrence parla arabo, si veste e vive come un arabo, anche sotto la tortura grida in arabo, ma non imita gli arabi, non abdica mai alla sua differenza, che sente già come un tradimento.¹¹ È sotto il suo abito di giovane sposato, "sospetta seta immacolata", che continua a tradire la Sposa. E questa differenza di Lawrence non proviene solo dal fatto che resta inglese al servizio dell'Inghilterra; tradisce infatti l'Inghilterra tanto quanto l'Arabia, in un sogno-incubo di tradire tutto nello stesso tempo. Ma non è neppure la sua differenza personale, tanto l'impresa di Lawrence è una distruzione dell'io fredda e concertata, condotta fino in fondo. Ogni mina che posa esplode anche in lui, è lui stesso la bomba che fa esplodere. È una *disposizione soggettiva* infinitamente segreta, che non si confonde con una caratteristica nazionale o personale, e che lo conduce lontano dal suo paese, sotto le rovine del suo io devastato.

Non c'è problema più importante di questa disposizione che trascina Lawrence e lo distacca dalle "catene dell'essere". Anche uno psicoanalista esiterà a dire che questa disposizione soggettiva è l'omosessualità, o più precisamente l'amore nascosto di cui Lawrence fa la molla della sua azione nella splendida poesia di dedica, benché l'omosessualità sia senz'altro compresa nella disposizione. E neppure si crederà che sia una disposizione a tradire, benché forse da essa derivi il

tradimento. Può trattarsi piuttosto di un profondo desiderio, di una tendenza a proiettare nelle cose, nella realtà, nel futuro e persino nel cielo un'immagine di sé e degli altri abbastanza intensa perché *viva di vita propria*: immagine sempre ripresa, rappezzata, e che cresce continuamente cammin facendo, fino a diventare favolosa.¹² È una macchina per fabbricare dei giganti, quel che Bergson chiamava una funzione fabulatrice.

Lawrence dice che vede attraverso una bruma, che non percepisce immediatamente né le forme né i colori, e che riconosce le cose solo al contatto immediato; che non è uomo d'azione, che s'interessa alle Idee piuttosto che ai fini e ai loro mezzi; che non ha molta immaginazione e non ama i sogni... E in queste caratteristiche negative ci sono già molti dei motivi che lo avvicinano agli arabi. Ma quel che lo ispira e lo trascina, è il fatto di essere un "sognatore diurno", un uomo pericoloso per la verità, che non si definisce né in rapporto al reale o all'azione, né in rapporto all'immaginario o ai sogni, ma solo attraverso la forza con cui proietta nel reale le immagini che ha saputo strappare a se stesso e agli amici arabi.¹³ L'immagine corrisponde a ciò che sono veramente stati? Coloro che rimproverano a Lawrence di essersi dato un'importanza che non ebbe mai, dimostrano la loro personale piccineria, la loro attitudine alla denigrazione e inettitudine a capire un testo. Perché Lawrence non nasconde a qual punto il ruolo che si dà sia locale, stretto in una fragile rete; sottolinea l'insignificanza di molte sue azioni, quando posa mine che non scoppiano e non ricorda dove le ha posate. E il successo finale di cui si vanta senza farsi illusioni è di aver condotto i partigiani arabi a Damasco prima dell'arrivo delle truppe alleate, in condizioni molto simili a quelle che abbiamo visto riprodursi alla fine della seconda guerra mondiale, quando i partigiani s'impadronivano degli edifici pubblici di una città liberata e avevano anche il tempo di neutralizzare i rappresentanti di un compromesso del l'ultima ora.¹⁴ Insomma, non è una miserabile mitomania indivi duale a spingere Lawrence a proiettare sulla sua strada immagini grandiose, al di là di imprese spesso modeste. La macchina per proiettare non è separabile dal movimento stesso della Rivolta: soggettiva, essa rinvia alla soggettività del gruppo rivoluzionario. È quindi necessario che la scrittura di

Lawrence, il suo stile, l'assuma su di sé o ne prenda il posto: la disposizione soggettiva, ossia la forza di proiezione d'immagini, è inscindibilmente politica, erotica, artistica. Lawrence stesso mostra come il suo progetto di scrivere si leghi con il movimento arabo: mancando di tecnica letteraria, ha bisogno del meccanismo della rivolta e della predicazione per diventare scrittore.¹⁵

Le immagini che Lawrence proietta nel reale non sono immagini gonfiate, che pecchino per una falsa estensione, ma valgono grazie all'intensità pura, drammatica o comica, che lo scrittore sa dare all'avvenimento. E l'immagine che tira fuori di sé non è un'immagine menzognera, perché non deve corrispondere o meno a una realtà preesistente. Si tratta di fabbricare realtà e non di corrispondervi. Come dice Genet a proposito di questo genere di proiezione, dietro l'immagine non c'è nulla, un'"assenza di essere", un vuoto, che è prova di un io dissolto. Dietro le immagini non c'è niente, *tranne lo spirito che le guarda con una strana freddezza*, anche se sono sanguinanti e lacerate.¹⁶ Tanto che ci sono due libri nei *Sette pilastri della saggezza*, due libri che si insinuano l'uno nell'altro: uno riguarda le immagini proiettate nel reale e che vivono la loro vita propria, l'altro che riguarda lo spirito che le contempla, abbandonato alle sue astrazioni.

Il fatto è che lo spirito che contempla non è, a sua volta, vuoto, e le astrazioni sono gli occhi dello spirito. La calma dello spirito è attraversata da pensieri che lo graffiano. Lo spirito è una Bestia dai molteplici occhi, sempre pronta a balzare sui corpi animali appena li scorge. Lawrence insiste sulla passione per l'astratto, che condivide con gli arabi: l'uno e gli altri, Lawrence e gli arabi, interrompono volentieri un'azione per seguire un'idea, quando la incontrano. Io sono il servitore dell'astratto.¹⁷ Le idee astratte non sono cose morte, ma entità che ispirano potenti dinamismi spaziali e si mescolano intimamente nel deserto con le immagini proiettate, cose, corpi o esseri. Perciò i *Sette pilastri* sono oggetto di una doppia lettura, di una doppia teatralità. E' questa la disposizione speciale di Lawrence, il dono di far vivere appassionatamente le entità nel deserto, accanto alle persone e alle cose, al ritmo irregolare del passo dei cammelli. Forse questo dono conferisce alla lingua di Lawrence qualcosa di

unico, che suona come una lingua straniera: non tanto l'arabo, ma piuttosto un tedesco fantasma che s'introduca nel suo stile dotando l'inglese di nuovi poteri (un inglese che non scorre, diceva Forster, granuloso, aspro, che cambia continuamente velocità, pieno di astrazioni, di processi stazionari e di visioni bloccate).¹⁸ Gli arabi, comunque, erano affascinati dalla forza di astrazione di Lawrence. Una sera di febbre, il suo spirito ardente gli ispira un discorso mezzo folle che denuncia *Onnipotenza* e *Infinito*, supplica queste entità di colpirci ancora più forte per temprare in noi le armi della loro rovina, esalta l'importanza di essere sconfitti, il Nonfare come nostra sola vittoria, e lo Scacco come nostra sovrana libertà: "Per chi sappia vedere lontano, l'insuccesso è l'unica meta degna...".¹⁹ La cosa più curiosa è che gli ascoltatori sono tanto entusiasti da decidere su due piedi di unirsi alla Rivolta.

Si passa dalle immagini alle *entità*. E' questa, in ultima istanza, la disposizione soggettiva di Lawrence: questo mondo di entità che passano nel deserto, che *raddoppiano le immagini*, si mescolano alle immagini e danno loro una dimensione visionaria. Lawrence afferma di conoscere intimamente queste entità, ma che gli sfugge il loro *character*. Non si confonderà il Carattere con un io. Nel più profondo della soggettività non c'è io, ma una singolare composizione, un'idiosincrasia, una cifra segreta come l'occasione unica che quelle entità siano state prese in considerazione, volute, quella combinazione tratta: quella lì e non un'altra. Proprio quest'ultima si chiama Lawrence. Un tiro di dadi, un Volere che lancia i dadi. Il *character* è la Bestia: spirito, volere, desiderio, desiderio-deserto che riunisce le entità eterogenee.²⁰ Sicché il problema diventa: quali sono queste entità soggettive e come si combinano? Lawrence vi dedica il grandioso capitolo 103, Fra le entità, nessuna compare con più insistenza della Vergogna e della Gloria, della Vergogna e dell'Orgoglio. Forse il loro rapporto permette di decifrare il segreto del *character*. Mai la vergogna fu cantata a questo punto e in un modo così fiero e altero.

Ogni entità è multipla, dal momento che è in rapporto con diverse altre entità. La vergogna è prima di tutto vergogna di tradire gli arabi, poiché Lawrence continua a essere garante presso di loro delle promesse inglesi che sa perfettamente non

saranno mantenute. Ma, per quanto onesto, Lawrence proverebbe ancora la vergogna di predicare la libertà nazionale agli uomini di un'altra nazione: una situazione invivibile. Lawrence si vive continuamente come un truffatore: "Dovevo riprendere il mio mantello d'ipocrisia... lo ripresi subito".²¹ Ma prova anche una specie di fierezza compensatoria tradendo un poco la sua razza e il suo governo, poiché forma dei partigiani capaci - spera - di forzare gli inglesi a mantenere la parola (perciò l'importanza dell'entrata in Damasco), Mescolato alla vergogna è l'orgoglio di vedere gli arabi così nobili, così belli, così affascinanti (anche quando a loro volta tradiscono un po'), così opposti in tutto ai soldati inglesi. Perché, secondo le esigenze della guerriglia, egli addestra dei guerrieri e non dei soldati. Man mano che gli arabi entrano nella rivolta, si modellano sempre meglio sulle immagini proiettate che li individuano e ne fanno dei giganti. "I nostri inganni contribuivano alla loro gloria Più condannavano e disprezzavano, più potevamo sentirci cinicamente orgogliosi di loro [...]. Le nostre più semplici intenzioni li facevano volare come loppa; eppure non erano loppa, ma uomini dei più coraggiosi, semplici e allegri." ²² Per Lawrence, primo grande teorico della guerriglia, la contrapposizione principale passa fra il *raid* e la battaglia, fra i partigiani e l'esercito. Il problema della guerriglia coincide con quello del deserto: è un problema di individualità o di soggettività, anche se magari una soggettività di gruppo, in cui si gioca la sorte della libertà; mentre il problema delle guerre e degli eserciti è l'organizzazione di una massa anonima sottomessa a regole oggettive, che si propongono di fare dell'uomo un "tipo".²³ Vergogna delle battaglie, che sporcano il deserto; e la sola che Lawrence scatena contro i turchi, per stanchezza, si rivela una carneficina ignobile, inutile. Vergogna degli eserciti, i cui membri sono peggiori dei condannati, e che attirano solo le puttane.²⁴ È vero che arriva un momento in cui i gruppi di partigiani devono formare un esercito; o almeno integrarsi in un esercito, se vogliono una vittoria decisiva; ma allora spariscono come uomini liberi e ribelli. Almeno metà dei *Sette pilastri* ci fa assistere alla lunga cancellazione del periodo partigiano, alla sostituzione dei cammelli con le autoblindomitragliatrici e le Rolls, e dei capi della guerriglia

con esperti e politici. Anche la comodità e il successo fanno vergognare. La vergogna ha molti motivi contraddittori. Alla fine, mentre, colmo della propria solitudine, esce di scena con due crisi di riso irrefrenabile, Lawrence può dire come Kafka: "E' come se la vergogna dovesse sopravvivergli". La vergogna fa grande l'uomo.

Ci sono molte vergogne in una, ma d sono anche altre vergogne. Com'è possibile comandare senza vergogna? Comandare, vuol dire rubare anime per mandarle alla sofferenza. Il capo non è giustificato dalla folla che crede in lui, "marea montante [...] di devote speranze d'una moltitudine miope",²⁵ se lui non si assume la sofferenza e non si sacrifica a sua volta. Ma anche in questo sacrificio di redenzione la vergogna sopravvive: perché è un prendere il posto degli altri. Il redentore gioisce in seno al suo sacrificio, "ma i suoi fratelli soffrono della loro virilità ferita": non ha immolato a sufficienza il proprio io, quello che impedisce agli altri di assumere a loro volta il ruolo di redentori. Per questo "la vergogna [...] è la sorte di ogni discepolo degno e virile", ed è come se Cristo avesse privato i ladroni della gloria che avrebbe potuto toccar loro. Vergogna del redentore perché "abbassa chi si è lasciato redimere".²⁶ Sono di questo genere i pensieri graffianti che lacerano il cervello di Lawrence e fanno dei *Sette pilastri* un libro quasi folle.

Bisogna allora scegliere la servitù? Ma c'è cosa più vergognosa del fatto di essere sottomessi a degli inferiori? La vergogna raddoppia quando l'uomo, non solo nelle funzioni biologiche, ma anche nei suoi aspetti più umani, dipende da animali, Lawrence evita di montare a cavallo quando non è indispensabile e preferisce camminare a piedi nudi sul corallo tagliente, non solo per indurirsi, ma perché ha vergogna di dipendere da una forma di esistenza inferiore la cui somiglianza con noi basta a ricordarci quel che siamo noi agli occhi di un Dio.²⁷ Nonostante il ritratto ammirato o scherzoso che traccia di diversi cammelli, il suo odio esplode quando la febbre lo abbandona alla loro puzza e alla loro abiezione.²⁸ E negli eserciti ci sono servitù tali che dipendiamo da uomini che non ci sono meno inferiori delle bestie. Una servitù coatta e vergognosa è il problema degli eserciti. E se è vero che *I sette pilastri* pongono la domanda: come vivere e sopravvivere nel

deserto come libera soggettività?, l'altro libro di Lawrence, *L'aviere Ross*, domanda: come "ridiventare un uomo come gli altri incatenandomi ai miei simili?".²⁹ Come vivere e sopravvivere in un esercito, come "tipo" anonimo oggettivamente determinato nei minimi particolari? I due libri di Lawrence sono un po' l'esplorazione di due vie, come nel poema di Parmenide. Quando Lawrence si tuffa nell'anonimato e si arruola come soldato semplice, passa da una via all'altra. *L'aviere Ross*, in questo caso, è il libro della vergogna, e *I sette pilastri* quello della gloria. Ma come la gloria è già piena di vergogna, la vergogna ha forse uno sbocco glorioso. La gloria è talmente compressa nella vergogna che la servitù diventa gloriosa, a condizione che diventi volontaria. C'è sempre una gloria da ricavare dalla vergogna, una "glorificazione della croce dell'umanità". È una servitù volontaria che Lawrence richiede per sé, in una specie di orgoglioso contratto masochistico invocato di tutto cuore: un assoggettamento, non più un asservimento.³⁰ È la servitù volontaria che definisce un gruppo-soggetto nel deserto, per esempio la guardia del corpo dello stesso Lawrence.³¹ Ma essa trasforma anche l'abbietta dipendenza dell'esercito in una splendida e libera servitù: questa la lezione di *L'aviere Ross*, quando Lawrence passa dalla vergogna del Despota alla gloria della scuola degli allievi ufficiali. Le due vie di Lawrence, le due domande così diverse, si riunificano nella servitù volontaria.

Terzo aspetto della vergogna, probabilmente l'essenziale, è la vergogna del corpo. Lawrence ammira gli arabi perché *disprezzano* il corpo e, in tutta la loro storia, "si erano infranti, a ondate successive, contro gli scogli della carne".³² Ma la vergogna è qualcosa di più del disprezzo: Lawrence fa valere la sua differenza nei confronti degli arabi. Lui possiede la vergogna perché pensa che lo spirito, per quanto distinto, sia inseparabile dal corpo, irrimediabilmente cucito a esso, E il corpo in questo senso non è neppure un mezzo o un veicolo dello spirito, ma piuttosto una "poltiglia molecolare" che si appiccica all'azione spirituale.³³ Quando agiamo, il corpo si lascia dimenticare. Al contrario, quando è ridotto allo stato di fango, si ha lo strano sentimento che finalmente si faccia vedere e raggiunga il suo fine ultimo.³⁴ *L'aviere Ross* si apre su questa vergogna del corpo con i suoi marchi d'infamia. In due

celebri episodi, Lawrence si spinge ai limiti dell'orrore: il suo corpo torturato e violato dai soldati del bey, il corpo dei turchi agonizzanti che alzano debolmente la mano per segnalare che sono ancora vivi.³⁵ L'idea che l'orrore abbia comunque un limite deriva dal fatto che il fango molecolare è l'ultimo stato del corpo e che lo spirito lo contempla con una certa attrazione, perché vi trova la sicurezza di un ultimo livello che non si può sorpassare.³⁶ Lo spirito si china sul corpo: la vergogna non sarebbe niente senza questa inclinazione, questa attrazione per l'abbietto, questo voyeurismo dello spirito. Come a dire che lo spirito ha vergogna *del* corpo in un modo molto particolare: in realtà, ha vergogna *per* il corpo. E' come se dicesse al corpo: Tu mi fai vergogna, Tu dovresti aver vergogna,..; “Una debolezza fisica che fece strisciare via il mio animale, a nascondersi finché la vergogna fosse superata”.³⁷

Avere vergogna per il corpo implica una concezione del corpo molto particolare. Secondo questa concezione, il corpo ha delle reazioni esteriori autonome. Il corpo è un animale. Quel che il corpo fa, lo fa da solo. Lawrence fa sua la formula di Spinoza: non si sa di cos'è capace un corpo! In mezzo alla tortura, un'erezione; persino allo stato di fango, il corpo è percorso da soprassalti, come quei riflessi che attraversano ancora la rana morta, o quel saluto dei morenti, quel tentativo di alzare la mano che fa fremere tutti insieme i turchi agonizzanti, come se avessero ripetuto uno stesso gesto teatrale, e che provoca un irresistibile accesso di riso in Lawrence. A maggior ragione, nel suo stato normale il corpo continua ad agire e a reagire *prima che lo spirito si commuova*. Ci si ricorderà forse della teoria delle emozioni di William James, così spesso sottoposta ad assurde confutazioni.³⁸ James propone un ordine paradossale: 1) percepisco un leone; 2) il mio corpo trema; 3) ho paura; ossia: 1) la percezione di una situazione; 2) le modificazioni del corpo, rafforzamento o indebolimento; 3) l'emozione della coscienza o dello spirito. Forse James ha il torto di confondere quest'ordine con una causalità e di credere che l'emozione dello spirito sia solo il risultato o l'effetto delle modificazioni corporee. Ma l'ordine va bene: sono in una situazione sfibrante; il mio corpo “striscia e si rintana”; il mio spirito prova vergogna. Lo spirito incomincia con il guardare freddamente e curiosamente quel che fa il

corpo; è, all'inizio, un testimone; poi, testimone appassionato, si commuove, ossia prova a sua volta degli affetti che non sono semplicemente degli effetti del corpo, ma delle vere *entità critiche* che sovrastano il corpo e lo giudicano.³⁹

Le entità spirituali, le idee astratte, non sono quel che si crede: sono delle emozioni, degli affetti. Sono innumerevoli, e non consistono solo nella vergogna, benché questa sia una delle principali. Ci sono casi in cui il corpo fa vergogna *allo* spirito, ma ci sono anche casi in cui il corpo *lo* fa ridere, oppure *lo* affascina, come quello degli arabi giovani e belli ("con le ciocche attorcigliate sulle tempie in lunghi corni, sembravano ballerini russi").⁴⁰ È sempre lo spirito che ha vergogna o s'incrina, o che ricava piacere o gloria, mentre il corpo "continua a sgobbare ostinatamente". Le entità critiche affettive non si annullano, ma possono coesistere e si mescolano, componendo il *character* dello spirito, costituendo non un io, ma un centro di gravità che si sposta dall'una all'altra seguendo i fili segreti di questo teatro di marionette. Forse la gloria è questo, questo volere nascosto che fa comunicare le entità e le tira fuori al momento opportuno.

Le entità si rizzano e si agitano nello spirito quando questo contempla il corpo. Sono gli atti della soggettività. Non sono solo gli occhi dello spirito, ma le sue Potenze e le sue Parole. E' l'urto delle entità che si sente nello stile di Lawrence. Ma siccome queste non hanno altro oggetto all'infuori del corpo, suscitano al limite del linguaggio l'apparizione delle grandi Immagini visive e sonore che scavano i corpi, inanimati o animati, per umiliarli e magnificarli al tempo stesso, come all'inizio dei *Sette pilastri*: "Di notte ci bagnava la rugiada, e sotto gli innumerevoli silenzi delle stelle ci prendeva vergogna della nostra infimi tà".⁴¹ È come se le entità popolassero un deserto interiore che si applica al deserto esteriore e vi proietta immagini favolose attraverso i corpi, uomini, bestie e pietre. Entità e Immagini, Astrazioni e Visioni si combinano per fare di Lawrence un altro William Blake.

Lawrence non mente e, anche nel piacere, prova ogni sorta di vergogna nei riguardi degli arabi: vergogna di mascherarsi, di condividere la loro miseria, di comandarli, di ingannarli... Ha vergogna degli arabi, per gli arabi, di fronte agli arabi. Ma la vergogna Lawrence la porta dentro di sé, da sempre, dalla

nascita, come una componente profonda del Carattere. Ed ecco che, in rapporto a questa vergogna profonda, gli arabi vengono a svolgere il ruolo glorioso di un'espiazione, di una purificazione volontaria; Lawrence stesso li aiuta a trasformare le loro miserabili imprese in guerra di resistenza e di liberazione, anche se questa deve fallire per il tradimento (lo scacco amplifica a sua volta lo splendore o la purezza). Gli inglesi, i turchi, il mondo intero li disprezza; ma è come se questi arabi, insolenti e ridanciani, *balzassero fuori dalla vergogna* e captassero il riflesso della Visione, della Bellezza. Essi apportano al mondo una strana libertà, in cui la gloria e la vergogna entrano in un corpo a corpo quasi spirituale. Ecco dove Jean Genet mostra tanti tratti comuni con Lawrence: l'impossibilità di confondersi con la causa araba (palestinese), la vergogna di non poterlo fare, e la vergogna più profonda di diversa provenienza, consustanziale all'essere, e la rivelazione di un'insolente bellezza che mostra, come dice Genet, a che punto "il balzo fuori dalla vergogna fosse facile", almeno per un istante...42

Note

1 T.E. Lawrence, I sette pilastri della saggezza, libro IV, cap, 54, tr. it. Bompiani, Milano J 973, p, 363. Sul Dio degli arabi, Incolore, Informale, Intoccabile, che abbraccia tutto, cfr. Introduzione, cap. III.

2 Ibidem, III, 38.

3 Sulla bruma o “miraggio” , ibidem, 1,8. C'è una bella descrizione in IX, 104. Sulla rivolta come gas, vapore, cfr. III, 33,

4 Ibidem, Introduzione, 2.

5 Ibidem, V, 62, p. 416.

6 Ibidem, IV, 40, p, 27.

7 Ibidem, V, 62 e V, 67.

8 Ibidem, IV, 39, p. 266; IV, 41, p. 276; V, 57, p. 381; IX, 99, pp. 655-656.

9 H. Melville, Benito Cereno, tr. it. Einaudi, Torino 1960, p. 9.

10 M. Proust, Sodoma e Gomorra, in Alla ricerca del tempo perduto, voi, III, Mondadori, Milano 1981, pp. 181-182.

11 Sui due comportamenti possibili dell'inglese in rapporto agli arabi, cfr. op. cit., V, p. 61; e Introduzione, 1.

12 Si veda come Jean Genet descrive questa tendenza: Un captif amoureux, Gallimard, Paris 1986, pp. 353-355. Le somiglianze tra Genet e T.E. Lawrence sono numerose, ed è ancora a una disposizione soggettiva che Genet si richiama, quando si trova nel deserto fra i palestinesi, per un'altra Rivolta. Cfr. il commento di F. Guattari, Genet retrouvé (in Cartographies schizoanalitiques, Galilée, Paris, pp. 272-275).

13 T.E. Lawrence, op. cit., capitolo introduttivo, p. 15: “Quelli che sognano di giorno sono uomini pericolosi”. Sulle caratteristiche soggettive della sua percezione, cfr. ibidem, 1,15; II, 21; IV, 48.

14 Ibidem, X, 119, 120, 121 (la deposizione dello pseudo-governo di Abd el Kader).

15 Ibidem, IX, 99, p. 659: “Ma fine il caso, con uno spirito perverso, mi aveva trasformato in un uomo d’azione, assegnandomi un posto nella rivolta araba, un tema pronto ed epico per mani e occhi rapidi, e offrendomi così uno sfogo nella letteratura”.

16 Ibidem, VI, 80 e 81; Introduzione, 1.

17 Ibidem, IX, 99,

18 Cfr. E.M. Forster, lettera del febbraio 1924 (in *Letters to T.E. Lawrence*, Cape, London 1938). E.M. Forster osserva che non si è mai reso il movimento con così poca mobilità, attraverso una successione di posizioni immobili.

19 Op. cit., VI, 74, p. 492.

20 Ibidem, IX, 103: “Ero molto cosciente delle forze affastellate e delle entità che sentivo racchiuse in me. Ma le loro caratteristiche (*character*) mi restavano ignote”. E anche nella Bestia spirituale, volontà o desiderio. Orson Wells insisteva sull’uso particolare della parola *character* in inglese (cfr. A. Bazin, *Orson Wells*, Cerf, Paris 1972, pp. 178-180): in un senso nietzschiano, una volontà di potenza che riunisce forze diverse.

21 T.H. Lawrence, op. cit., VII, 91, p. 900 (epassim),

22 Ibidem, IX, 99, p. 660 (cfr. anche V, 57, in cui Auda ha tanto più fascino in quanto tratta segretamente con i turchi, per “compassione”).

23 Ibidem, V, 59; e X, 118, p. 771: “L’elemento essenziale del deserto resta l’individuo solo”.

24 Ibidem, X, 118.

25 Ibidem, IX, 99, p. 660.

26. Ibidem, IX, 100, pp, 662-663.

27 Ibidem, III, p. 29.

28 Ibidem, III, 32.

29 Nel 1922 T.E. Lawrence si arruolò come aviere nella RAF, sotto il nome di Ross. Ne fu espulso nel gennaio 1923. I fatti sono raccontati in *The Mint* (il conio), che nell’edizione italiana (Borapiani, Milano 1955) prende il titolo di *L’aviere Ross*. [NdT]

30 T.H. Lawrence, *I sette pilastri...*, cit., IX, 103: Lawrence si lamenta di non aver trovato un padrone capace di assoggettarlo, fosse egli anche Allenby.

31 Ibidem, VII, 83: “Questi ragazzi trovavano nella

sottomissione, nell'umiliazione del corpo, una fonte di piacere; la serenità dello spirito serviva a dare maggiore rilievo alla loro libertà [...]. C'era in loro una voluttà di umiliazione e una libertà di consenso nel rendere al loro capo l'estremo sacrificio della loro carne e del loro sangue, perché il loro spirito era uguale al suo e il contratto volontario". La servitù coatta è, al contrario, una degradazione dello spirito.

32 Ibidem, Introduzione, 3, p. 36.

33 Ibidem, VI, 83, p. 556: "La concezione dell'antitesi mente-materia, fondamentale per l'autodedizione araba, non mi sorreggeva affatto. Mi piegavo (per quei tanto che mi riusciva) seguendo il criterio opposto, attraverso la convinzione dell'unità inseparabile del corpo e dello spirito".

34 Ibidem.

35 Ibidem, VI, 80; X, 121,

36 Ibidem, IX, 103, p. 680: "Amavo le cose inferiori a me, e coglievo fra esse i miei piaceri e avventure. Mi sembrava che la degradazione offrisse una forma di certezza, una sicurezza estrema. L'uomo può alzarsi a qualsiasi altezza, ma esiste un livello animale sotto il quale non può scendere".

37 Ibidem, III, 33, p. 215.

38 Cfr. W. James, *Text-Book of Psychology*, Macmillan and Co., London 1908; tr. fr. *Précis de psychologie*, Rivière, Paris 1946, p. 499.

39 Ci sono quindi almeno tre "parti", come dice T.E. Lawrence, *I sette pilastri...*, cit., VI, 81, p. 537: una che avanza con il corpo e la carne; un'altra "che ondeggiava in avanti e verso destra, piegandosi curiosa sull'altra"; e una terza "loquace, che parlava e si stupiva, guardando con occhio critico la fatica che il corpo si in-fliggeva".

40 Ibidem, VI, 78, p. 514.

41 Ibidem, Introduzione, 1, p. 20.

42 Cfr. A. Millanti, "Le fils de la honte: sur l'engagement politique de Genet", *Revue d'études palestiniennes*, n. 42, 1992; in questo testo, ogni parola che vale per Genet vale anche per T.E. Lawrence.

15. PER FARLA FINITA CON IL GIUDIZIO

Dalla tragedia greca alla filosofia moderna si elabora e si sviluppa tutta una dottrina del giudizio. Non è tanto l'azione a essere tragica, quanto il giudizio; e la tragedia greca per prima cosa instaura un tribunale. Kant non inventa una vera critica del giudizio, anzi, il suo libro erige un fantastico tribunale soggettivo. È Spinoza, in rottura con la tradizione ebraico-cristiana, che conduce la critica; e Spinoza ha avuto quattro grandi discepoli per riprenderla e rilanciarla: Nietzsche, Lawrence, Kafka, Artaud. I quattro hanno avuto personalmente, particolarmente a soffrire del giudizio. Hanno conosciuto quel punto in cui accusa, dibattito e sentenza si confondono all'infinito. Nietzsche attraversa in veste di accusato tutte le pensioni ammobiliate, alle quali oppone una sfida grandiosa; Lawrence vive nell'accusa di immoralismo e di pornografia che schizza sul suo minimo acquerello; Kafka si mostra "diabolico in tutta innocenza" per sfuggire al "tribunale nell'albergo" dove si giudicano i suoi infiniti fidanzamenti.¹ E Artaud-Van Gogh, che maggiormente ha sofferto del giudizio nella sua forma più dura, la terribile *expertise* psichiatrica?

Quel che Nietzsche ha saputo ricavare è la condizione del giudizio: "La coscienza di avere un debito verso la divinità", l'avventura del debito che diventa di per sé *infinita*, e quindi impagabile.² L'uomo non si appella al giudizio; è giudicabile e giudica solo in quanto la sua esistenza è sottoposta a un debito infinito: l'infinità del debito e l'immortalità dell'esistenza rimandano l'una all'altra per costituire "la dottrina del giudizio".³ E' necessario che il debitore sopravviva, se il suo debito è infinito. O, come dice Lawrence, il cristianesimo non ha rinunciato al potere, ma ne ha inventato piuttosto una forma nuova, come Potere di giudicare: il destino dell'uomo viene "differito" e nello stesso tempo il giudizio diventa un'ultima istanza.⁴ La dottrina del giudizio compare nell'Apocalisse o giudizio finale, così come nel teatro di

America. Kafka pone il debito infinito nell'“assoluzione apparente”, il destino differito nel “rinvio illimitato”, che mantengono i giudici al di là della nostra esperienza e della nostra comprensione.⁵ Artaud contrapporrà continuamente all'infinito l'operazione di farla finita con il giudizio di Dio. Per i quattro, la logica del giudizio coincide con la psicologia del prete, come inventore della più torbida organizzazione: voglio giudicare, bisogna che io giudichi,.. Non che sia il giudizio in sé a essere differito, rimandato a domani, respinto all'infinito. E' viceversa l'atto di differire, di spingere all'infinito, che rende possibile il giudizio: questo deriva la sua condizione dalla supposizione di un rapporto fra l'esistenza e l'infinito nell'*'ordine* del tempo, A chi si trova in questo rapporto è dato il potere di giudicare e di essere giudicato. Anche il giudizio di conoscenza racchiude un infinito dello spazio, del tempo e dell'esperienza che determina l'esistenza dei fenomeni nello spazio e nel tempo (“tutte le volte che..”). Ma il giudizio di conoscenza implica in questo senso una forma teologica e morale primaria, a partire dalla quale l'esistenza sia stata messa in rapporto con l'infinito secondo un ordine del tempo: l'esistente come ciò che ha un debito con Dio.

Ma allora che cosa si distingue dal giudizio? Basta invocare un “pregiudicativo” che sia al tempo stesso fondamento e orizzonte? Ed è lo stesso di anti-giudicativo, inteso allo stesso modo di Anticristo: non tanto un fondamento quanto un crollo, uno smottamento di terreno, una perdita d'orizzonte? Gli esistenti si affrontano e si risarciscono secondo rapporti *finiti* che costituiscono solo il *corso* del tempo. La grandezza di Nietzsche consiste nell'aver mostrato, senza nessuna esitazione, che la *relazione creditore-debitore era primaria rispetto a ogni scambio*.⁶ Si incomincia con il promettere, e il debito non si contrae nei confronti di un dio, ma nei confronti di un *partner*, per via di forze che passano fra le parti, provocano un cambiamento di stato e creano in queste qualcosa: l'affetto. Tutto si svolge fra delle parti e l'ordalia non è un giudizio di dio, poiché non c'è né dio né giudizio.⁷ Laddove Mauss e poi Lévi-Strauss esitano ancora, Nietzsche non esitava; c'è una giustizia che si oppone a ogni giudizio, secondo la quale i corpi si marchiano gli uni con gli altri, il debito si scrive direttamente sul corpo, secondo *blocchi finiti* che circolano in

un territorio. Il diritto non ha l'immobilità delle cose eterne, ma si sposta incessantemente tra famiglie che devono riprendere o rendere il sangue. Sono segni terribili che arano i corpi e li colorano, tratti e pigmenti, rivelando in piena carne quel che ciascuno deve e quello che gli è dovuto; tutto un *sistema della crudeltà*, di cui si sente l'eco nella filosofia di Anassimandro e nella tragedia di Eschilo.⁸ Nella dottrina del giudizio, invece, i debiti si scrivono su un libro autonomo, senza che nemmeno ce ne accorgiamo, di modo che non possiamo più liberarci da un conto infinito. Siamo spodestati, espulsi dal nostro territorio, in quanto il libro ha già raccolto i segni morti di una Proprietà che invoca l'eterno. La dottrina libresca del giudizio è mite solo all'apparenza, perché ci condanna a un asservimento senza fine e annulla qualsiasi processo liberatorio. Artaud darà al sistema della crudeltà sviluppi sublimi, scrittura di sangue e di vita che si contrappone alla scrittura del libro, così come la giustizia si contrappone al giudizio, e comporta un'autentica inversione del segno.⁹ E non è anche il caso di Kafka, quando oppone al grande libro del *Processo* la macchina della *Colonia penale*, scrittura nei corpi che comprova un antico ordine come giustizia in cui si confondono il dibattimento, l'accusa, la difesa e la sentenza? Il sistema della crudeltà enuncia i rapporti finiti del corpo esistente con forze che lo investono, mentre la dottrina del debito infinito determina i rapporti dell'anima immortale con dei giudizi. E' il sistema della crudeltà che dappertutto si oppone alla dottrina del giudizio.

Il giudizio non è apparso su un suolo che, per quanto diverso, ne avrebbe favorito lo sviluppo; c'è voluta rottura, biforcazione. È stato necessario che il debito venisse contratto con degli dei. È stato necessario che il debito non fosse più in rapporto a forze di cui eravamo depositari, ma in rapporto a divinità che si considera ci diano tali forze. C'è voluta una lunga strada fuori mano, perché gli dei in un primo momento erano testimoni passivi o lamentose parti in causa che non potevano giudicare (così nelle *Eumenidi* di Eschilo). E' a poco a poco che dei e uomini s'innalzano insieme all'attività di giudicare, nel bene e nel male, come si vede nel teatro di Sofocle. Gli elementi di una dottrina del giudizio suppongono che gli dei assegnino dei *lotti* agli uomini e che gli uomini, a

seconda dei loro lotti, siano idonei per questa o quella *forma*, per questo o quel *fine* organico. A quale forma mi consacra il mio lotto? Ma anche: il mio lotto corrisponde alla forma a cui pretendo? Ecco l'essenziale del giudizio: l'esistenza suddivisa in lotti, gli affetti distribuiti in lotti sono rapportati a forme superiori (è il tema costante di Nietzsche e di Lawrence: denunciare questa pretesa di "giudicare" la vita in nome di valori superiori). Gli uomini giudicano secondo quel tanto che valutano il proprio lotto, e sono giudicati per quel tanto che una forma conferma o smentisce le loro pretese. Sono giudicati nel momento stesso in cui giudicano, e uguali sono le delizie del giudicare e dell'essere giudicati. Il giudizio fa irruzione nel mondo sotto forma di un giudizio falso che arriva fino al delirio, alla follia, quando l'uomo s'inganna sul suo lotto, e sotto forma del giudizio di Dio, quando la forma impone un altro lotto. Un buon esempio potrebbe essere *Aiace*. La dottrina del giudizio, al suo nascere, ha bisogno del giudizio falso dell'uomo tanto quanto del giudizio formale di Dio. Un'ultima biforcazione si produce con il cristianesimo: non ci sono più lotti, perché sono i nostri giudizi che costituiscono il nostro solo lotto, e non c'è più forma, perché è il giudizio di Dio che costituisce la forma infinita. Al limite, lottizzarsi da sé e punirsi da sé diventano le caratteristiche del nuovo giudizio o del tragico moderno. Non resta altro all'infuori del giudizio e ogni giudizio verte su un giudizio. Forse *Edipo* prefigura questo nuovo stato nel mondo greco. E quel che c'è di moderno in un tema come quello del *Don Giovanni*, è ancora il giudizio nella sua nuova forma, piuttosto dell'azione, che è comica. In tutta la sua generalità, il secondo movimento della dottrina del giudizio può esprimersi così: non siamo più debitori degli dei per via delle forme e dei fini, ma siamo in tutto il nostro essere il debitore infinito di un dio unico. La dottrina del giudizio ha rovesciato e sostituito il sistema degli affetti. E queste caratteristiche si ritrovano fin nel giudizio di conoscenza o d'esperienza.

Il mondo del giudizio s'installa come in un sogno. E' il sogno che fa girare i lotti assegnati, ruota di Ezechiele, e fa sfilare le forme. Nel sogno i giudizi si lanciano come nel vuoto, senza incontrare la resistenza di un mezzo che li sottoponga alle esigenze della conoscenza e dell'esperienza; perciò la

questione del giudizio è prima di tutto quella di sapere se si sogna. Apollo è quindi al tempo stesso dio del giudizio e dio del sogno: è Apollo che giudica, impone limiti e ci rinchiude nella forma organica, è il sogno che rinchiude la vita in quelle forme in nome delle quali la si giudica. Il sogno erige i muri, si nutre della morte e suscita le ombre, ombre di ogni cosa e del mondo, ombre di noi stessi. Ma appena abbandoniamo le rive del giudizio, è anche il sogno che ripudiamo a vantaggio d una “ebbrezza” che è come una più alta marea.¹⁰ Si cercherà negli stati di ebbrezza - bevande, droghe, estasi — l’antidoto sia al sogno che al giudizio. Ogni volta che ci allontaniamo dal giudizio verso la giustizia, noi entriamo in un sonno senza sogno. E i quattro autori denunciano nel sogno uno stato ancora troppo immobile e troppo diretto, troppo pilotato.

I gruppi che s’interessano tanto al sogno, psicoanalisi o surrealismo, sono pronti anche nella realtà a formare tribunali che giudicano e puniscono: disgustosa mania, frequente nei sognatori. Nelle sue riserve nei confronti del surrealismo, Artaud metteva in risalto che il pensiero non cozza contro un nucleo di sogno, mentre i sogni rimbalzano su un nucleo del pensiero che sfugge loro.¹¹ I riti del peyotl secondo Artaud, i canti delle foreste messicane secondo Lawrence non sono sogni, ma stati di ebbrezza o di sonno. Questo sonno senza sogno non è uno di quelli in cui dormiamo, ma percorre la notte e la abita con una chiarezza spaventosa che non è la luce del giorno, ma il Lampo: “E vedo, nel sogno, vagare i cani grigi della notte e cercano attorno per divorare il sogno”.¹² Questo sonno senza sogno, in cui non si dorme, è Insonnia, perché solo l’insonnia è adeguata alla notte e può riempirla e popolarla.¹³ Si ritrova quindi il sogno non più come un sogno del sonno o un sogno da svegli, ma come sogno d’insonnia, *Il nuovo sogno è diventato custode dell’insonnia*. Come in Kafka, non è più un sogno che si fa nel sonno, ma un sogno che si fa *a fianco* dell’insonnia: “Mando [in campagna] il mio corpo vestito [...]”. Io, durante tutto questo tempo, me ne sto coricato sul mio letto, con una coperta scura [...]”.¹⁴ L’insonne può restare immobile, mentre il sogno ha assunto su di sé il movimento reale. Questo sonno senza sogni, nel quale tuttavia non si dorme, questa insonnia che tuttavia porta il sogno tanto lontano quanto essa si estende, è lo stato d’ebbrezza dionisiaca,

la sua maniera di sfuggire al giudizio.

Il sistema fisico della crudeltà si contrappone inoltre alla dottrina teologica del giudizio sotto un terzo aspetto, al livello dei corpi. Infatti il giudizio implica una vera organizzazione dei corpi, attraverso la quale agisce: gli organi sono giudici e giudicati, e il giudizio di dio è proprio il potere di *organizzare* all'infinito. Di qui il rapporto del giudizio con gli organi dei sensi. Compieta-mente diverso è il corpo del sistema fisico; esso si sottrae al giudizio tanto più che non è un "organismo" ed è privato di questa organizzazione degli organi attraverso la quale si giudica e si è giudicati. Dio ci ha fatto un organismo, la donna ci ha fatto un organismo, laddove avevamo un corpo vitale e vivente. Artaud presenta questo "corpo senza organi" che Dio ci ha rubato per far passare il corpo organizzato senza il quale non si potrebbe esercitare il suo giudizio.¹⁵ Il corpo senza organi è un corpo affettivo, intensivo, anarchico, che comporta solo poli, zone, soglie e gradienti. Una potente vitalità non organica lo attraversa. Lawrence traccia il quadro di un simile corpo, con i suoi poli di sole e di luna, i suoi piani, le sue sezioni e i suoi plessi.¹⁶ Per di più, quando Lawrence assegna ai suoi personaggi una doppia determinazione, si può pensare che l'una sia un sentimento personale organico, ma l'altra un affetto inorganico diversamente potente che trascorre su quel corpo vitale: "Quanto più squisita la musica, tanto più perfettamente egli la rendeva, perduto in una beatitudine assoluta; e al tempo stesso, tanto più intensa era in lui quella violenta esaltazione".¹⁷ Lawrence presenterà sempre dei corpi organicamente difettosi o poco attraenti, come il grasso toreador a riposo o il magro generale messicano untuoso, ma comunque attraversati dall'intensa vitalità che sfida gli organi e disgrega l'organizzazione. La vitalità non organica è il rapporto fra il corpo e delle forze o potenze impercettibili che se ne impadroniscono o di cui esso s'impadronisce, come la luna s'impadronisce del corpo di una donna: Eliogabalo l'anarchico continuerà a essere, nell'opera di Artaud, la dimostrazione di questo scontro delle forze e delle potenze, come altrettanti divenire minerali, vegetali, animali. Farsi un corpo senza organi, trovare un corpo senza organi è la maniera di sfuggire al giudizio. Era già il progetto di Nietzsche: definire il corpo in divenire, in intensità, come potere d'investire e di

essere investiti, ossia *Volontà di potenza*. E se a prima vista sembra che Kafka non partecipi a questa corrente, la sua opera fa tuttavia coesistere, reagire l'uno sull'altro e passare l'uno nell'altro due mondi o due corpi: un corpo del giudizio con la sua organizzazione, i suoi segmenti (continuità degli uffici), le sue differenziazioni (uscieri, avvocati, giudici...), le sue gerarchie (classi di giudici, di funzionari); ma anche un corpo di giustizia in cui si fanno filare i segmenti, in cui si perdono le differenziazioni e si rimescolano le gerarchie, mantenendo solo delle intensità che compongono zone incerte, le percorrono a tutta velocità e vi affrontano delle potenze, sopra questo corpo anarchico restituito a se stesso ("la *giustizia* non vuole niente da te, ti prende quando tu vieni e ti lascia quando te ne vai...").

Per il sistema della crudeltà ne consegue una quarta caratteristica: lotta, dappertutto lotta, è la lotta che prende il posto del giudizio. E il combattimento sembra senz'altro *contro* il giudizio, contro le sue istanze e i suoi personaggi; ma, più profondamente, è Io stesso combattente a essere il combattimento, *fra* le proprie parti, fra le forze che soggiogano o sono soggiogate, fra le potenze che esprimono quei rapporti di forza. Così tutte le opere di Kafka potrebbero ricevere il titolo di "Descrizione di una battaglia": battaglia contro il castello, contro il giudizio, contro il padre, contro le fidanzate. Tutti i gesti sono delle difese o degli attacchi, schivate, parate, anticipi di un colpo che non sempre si vede arrivare o di un nemico che non sempre si arriva a identificare: da qui l'importanza delle posizioni del corpo. Ma questi combattimenti esteriori, questi *combattimenti-contro* trovano la loro giustificazione in *combattimenti-fra* che determinano la composizione delle forze nel combattente. Bisogna distinguere il combattimento contro l'Altro e il combattimento fra di Sé. Il combattimento-contro cerca di distruggere o di respingere una forza (lottare contro le "potenze diaboliche dell'avvenire"), mentre il combattimento-fra cerca d'impadronirsi di una forza per farla sua. Il combattimento-fra è il processo attraverso il quale una forza si arricchisce, impadronendosi di altre forze e congiungendosi con loro in un nuovo insieme, in un divenire. Delle lettere d'amore, si può dire che sono un combattimento contro la fidanzata, di cui si tratta di respingere le inquietanti

forze carnivore; ma sono anche un combattimento *fra* le forze del fidanzato e forze animali che lui prende come aiuto per meglio sfuggire a quella di cui teme di diventare la preda, anche forze vampiresche di cui vuole servirsi per succhiare il sangue della donna prima che lei vi divori; e tutte queste associazioni di forze costituiscono dei divenire, un divenire-animale, un divenire-vampiro, forse addirittura un divenire-donna che si può ottenere solo con il combattimento.¹⁸

In Artaud, si tratta del combattimento contro dio, il ladro, il falsario, ma l'impresa è possibile solo perché il combattente sferra al tempo stesso la battaglia dei principi o potenze che si effettua nella pietra, nell'animale, nella donna, anche se è divenendo (divenire pietra, animale o donna) che il combattente può lanciarsi "contro" il suo nemico, con tutti gli alleati che l'altro combattimento gli offre.¹⁹ In Lawrence compare costantemente un tema simile: l'uomo e la donna si trattano spesso come due nemici, ma è questo l'aspetto più mediocre del loro combattimento, adatto a una scena di matrimonio; più in profondo, l'uomo e la donna sono due flussi che devono lottare, che possono impadronirsi alternativamente l'uno dell'altro o separarsi dedicandosi alla castità, che è a sua volta una forza, un flusso.²⁰ Lawrence richiama intensamente Nietzsche: tutto ciò che è buono proviene da una lotta, e il loro comune maestro è il pensatore del conflitto, Eraclito.²¹ Né Artaud né Lawrence né Nietzsche sopportano l'Oriente e il suo ideale di non conflittualità; i loro luoghi culminanti sono la Grecia, l'Etruria, il Messico, ovunque le cose vengano e divengano nel corso della lotta che ne compone le forze. Ma dovunque si voglia farci rinunciare alla lotta, ci si propone un "niente di volontà", una divinizzazione del sogno, un culto della morte, magari nella sua forma più dolce, quella di Buddha o di Cristo in quanto persona (indipendentemente da quel che ne fa san Paolo).

Ma la lotta non è neppure una "volontà di niente". Il combattimento non è assolutamente la guerra. La guerra è solo il combattimento-contro, una volontà di distruzione, un giudizio di Dio che fa della distruzione qualcosa di "giusto". Il giudizio di Dio è sul versante della guerra, e assolutamente non su quello del combattimento. Anche quando s'impadronisce di altre forze, la forza della guerra incomincia con il mutilarle,

ridurle allo stato più basso. Nella guerra la volontà di potenza significa solo che la volontà vuole la potenza come un massimo di potere o di dominio. Nietzsche e Lawrence vedranno in questo il grado più basso della volontà di potenza, la sua malattia. Artaud comincia con l'evocazione del rapporto di guerra America-URSS; Lawrence descrive l'imperialismo della morte, dagli antichi Romani ai fascisti moderni.²² E' per far vedere meglio che la lotta *non passa* di lì. La lotta invece è quella potente vitalità non organica che completa la forza con la forza, e arricchisce ciò di cui s'impadronisce. Il neonato presenta una tale vitalità, un voler vivere ostinato, caparbio, indomabile, diverso da ogni vita organica: con un bambino piccolo si ha già una relazione personale organica, ma non con un neonato che concentra nella sua piccolezza l'energia che fa saltare i selciati (il bebè-tartaruga di Lawrence).²³ Con il neonato si ha solo un rapporto affettivo, atletico, impersonale, vitale. È certo che la volontà di potenza appare in un neonato in maniera infinitamente più precisa che nell'uomo di guerra. Perché il neonato è combattimento, e il *piccolo* è il luogo irriducibile delle forze, la prova più rivelatrice delle forze. I quattro autori sono implicati in processi di "miniaturizzazione", di "minorazione": Nietzsche che pensa il gioco, o il bambino giocatore; Lawrence, o "il piccolo Pan"; Artaud *le mómo*, "un io da bambino, una coscienza da bambino piccolo"; Kafka, "il gran vergognoso che si fa piccolo piccolo".²⁴

Una potenza è un'idiosincrasia di forze, tale che la dominante si trasforma passando nelle dominate e le dominate passando nella dominante: centro di metamorfosi. È quel che Lawrence chiama un *simbolo*, un composto intensivo che vibra e si estende, che non vuol dire nulla, ma ci fa girare fino a captare in tutte le direzioni il massimo di forze possibili, ognuna della quali recepisce nuovi sensi entrando in rapporto con le altre. La decisione non è un giudizio, né la conseguenza organica di un giudizio: scaturisce vitalmente da un turbine di forze che ci trascina nella lotta.²⁵ Risolve il conflitto senza sopprimerlo e senza chiuderlo. È il lampo adeguato alla notte del simbolo. I quattro autori di cui parliamo possono essere definiti simbolisti. *Zarathustra*, libro dei simboli, libro battagliero per eccellenza. E una tendenza analoga a

moltiplicare e arricchire le forze, ad attrarne il massimo, in modo che poi ognuna reagisca sulle altre, appare nell'aforisma di Nietzsche, nella parabola di Kafka. Fra il teatro e la peste, Artaud crea un simbolo in cui ciascuna delle due forze riprende e rilancia l'altra. Prendiamo come esempio il cavallo, animale apocalittico: il cavallo che ride in Lawrence, il cavallo che introduce la testa attraverso la finestra e mi guarda in Kafka, il cavallo "che è il sole" in Artaud, oppure l'asino che dice *la* in Nietzsche: ecco delle figure che costituiscono altrettanti simboli agglomerando forze, costituendo composti di potenza.

Il combattimento non è un giudizio di dio, ma il modo di farla finita con dio e con il giudizio. Nessuno si sviluppa attraverso un giudizio, ma attraverso un combattimento che non implica nessun giudizio. Ci è sembrato che cinque caratteristiche contrapponessero l'esistenza al giudizio: *la crudeltà contro il supplizio infinito, il sonno o l'ebbrezza contro il sogno, la vitalità contro l'organizzazione, la volontà di potenza contro una volontà di dominio, il combattimento contro la guerra*. Ci dava fastidio l'impressione che, rinunciando al giudizio, ci privassimo di qualsiasi mezzo per stabilire differenze fra esistenti, fra modi di esistenza, come se allora tutto si equivallesse. Ma non è piuttosto il giudizio che suppone criteri preesistenti (valori superiori), e preesistenti da sempre (all'infinito del tempo), così da non poter cogliere quel che c'è di nuovo in un esistente, né presentire la creazione di un modo di esistenza? Un simile modo si crea vitalmente, attraverso la lotta, nell'insonnia del sonno, non senza una certa crudeltà verso se stessi: nulla di tutto ciò scaturisce dal giudizio. Il giudizio impedisce l'avvento di qualsiasi nuovo modo di esistenza. Questo infatti si crea con le proprie forze, ossia con le forze che sa captare, e vale per se stesso, nella misura in cui fa esistere la nuova combinazione. Forse è qui il segreto: far esistere, non giudicare. Se giudicare è così disgustoso, non è perché tutto si equivale, ma al contrario perché tutto quel che vale non può farsi e distinguersi se non sfidando il giudizio. Quale giudizio di *expertise*, in arte, potrebbe vertere sull'opera futura? Noi non dobbiamo giudicare gli altri esistenti, ma sentire se ci convengono o ci sconvengono, ossia se ci apportano delle forze oppure ci rimandano alle miserie della

guerra, alle povertà del sogno, ai rigori dell'organizzazione. Come aveva detto Spinoza, è un problema di amore e di odio, non di giudizio: "La mia anima e il mio corpo [...] sono una cosa sola [...], Tutto quanto la mia anima ama, anch'io l'amo. Tutto quanto la mia anima odia, anch'io l'odio Son tante le forme della simpatia: amore, odio o semplice vicinanza".²⁶ Non è soggettivismo, poiché porre il problema in questi termini di forza, e non in altri termini, va già al di là di qualsiasi soggettività.

Note

1 Cfr. E. Canetti, *L'altro processo*, tr. it. Longanesi, Milano 1973.

2 F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, Seconda dissertazione, "Colpa, 'cattiva coscienza' e simili", tr. it. in *Opere*, voi. VI, t. II, Adelphi, Milano 1968.

3 F. Nietzsche, *L'Anticristo*, § 42, tr. it. in *Opere*, voi. VI, t. III, Adelphi, Milano 1970.

4 D.H. Lawrence, *Apocalisse*, tr. it. Mondadori, Milano 1947, cap. VI, p. 80.

5 F. Kafka: le spiegazioni di Titorelli nel Processo (tr. it. Rizzoli, Milano 1989, pp. 185-197).

6 F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, Seconda dissertazione, cit. Questo testo così importante può essere valutato solo in rapporto ai testi etnografici ulteriori, specialmente sul potlatch: nonostante il materiale ristretto, dimostra un'anticipazione prodigiosa.

7 Cfr. L. Gernet, *Anthropologie de la Grece antique*, Maspéro, Paris 1982, pp. 215-217, 241-242 (il giuramento "funziona fra le sole parti sarebbe anacronistico dire che tiene il posto del giudizio: nella sua natura originaria, ne esclude la nozione") e 269-270.

8 I. Kadaré, *Eschyle ou l'éternel perdant*, Fayard, Paris 1988, cap. IV.

9 A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, in *CEuvres complètes*, voi. XIII, Gallimard, Paris 1974: "L'abolizione della croce". Sul confronto fra il sistema della crudeltà in Artaud e in Nietzsche, cfr. Dumoulié, *Nietzsche et Artaud: pour une éthique de la cruauté*, PUF, Paris 1992.

10 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, SS 1 e 2, tr. it. in *Opere*, voi. III, 1.1, Adelphi, Milano 1972.

11 Cfr. A. Artaud, (*Euvres complètes*, voi. III, Gallimard, Paris 1961 (critica del sogno dal punto di vista del cinema e del funzionamento del pensiero)).

12 D.H. Lawrence, *Il serpente piumato*, tr. it. in *Tutte le opere*, voi. III, t. I, Mondadori, Milano, p. 1394.

13 È Blanchot che suggerisce che il sonno non è adeguato alla notte, ma lo è solo l'insonnia (*Lo spazio letterario*, tr. it. Einaudi, Torino 1967, p. 234). Quando René Char invoca i diritti del sonno al di là del sogno, non è in contraddizione, poiché si tratta di un sonno in cui non si dorme e che produce il lampo: cfr. P. Veyne, "René Char et l'expérience de l'extase", *Nouvelle Revue Française*, novembre 1985.

14 F. Kafka, *Preparativi di nozze in campagna*, tr. it. Il Saggiatore, Milano 1960, p. 19; cfr. anche *Confessioni e diari*, tr. it. Mondadori, Milano 1972, p. 388: "Non posso dormire. Soltanto sogni, niente sonno".

15 A. Artaud, *Pour en finir*, cit.

16 D.H. Lawrence, *Fantasia dell'inconscio*, tr. it. in *Fantasia dell'inconscio e altri saggi sul desiderio, l'amore e il piacere*, Mondadori, Milano 1978, pp. 207-215.

17 D.H. Lawrence, *La verga di Aronne*, tr. it. in *Tutte le opere*, voi. V, t. III, Mondadori, Milano 1957, p. 426,

18 Cfr. le allusioni di Kafka nelle *Lettere a Milena*, tr. it. Mondadori, Milano 1979, p. 206.

19 Sulla battaglia dei principi, la Volontà, il maschile e il femminile cfr. A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti (Il rito del peyotl)*, tr. it. Adelphi, Milano 1966; e Eliogabalo, *l'anarchico incoronato (La guerra dei principi, L'anarchia)*, tr. it. Adelphi, Milano 1969 (battaglia "dell'UNO che si divide restando UNO; dell'uomo che diventa donna e resta in perpetuo uomo").

20 D.H. Lawrence, *passim*, e specialmente *Abbiamo bisogno dell'altro*, tr. it. in *Fantasia dell'inconscio*, cit.

21 Cfr. A. Artaud, *Le Mexique et la civilisation*, in (*Euvres*, Gallimard, Paris 1971 : l'invocazione di Eraclito e l'allusione a Lawrence).

22 Cfr. A. Artaud, *inizio di Poitr en finir*..., cit. e D.H. Lawrence, *inizio di Luoghi etruschi*, cit.

23 Si veda la bellissima poesia di D.H. Lawrence, *Rapporti familiari della tartaruga (Tortoise family connections)*, tr. it. in *Poesie*, Mondadori, Milano 1987, pp. 76-81.

24 F. Kafka, citato da Canetti: "Due possibilità: farsi infinitamente piccolo, oppure esserlo. La seconda cosa è

perfezione e quindi inattività, la prima inizio e quindi azione” (L'altro processo, cit., p. 131). È Dickens che ha fatto della miniaturizzazione un procedimento letterario (la ragazza malata); Kafka riprende il procedimento: nel Processo, dove due guardie sono picchiate come bambini in un ripostiglio; nel Castello, dove gli adulti fanno il bagno nel mastello e schizzano i bambini.

25. D.H. Lawrence, *Apocalisse*, cit., cap. VIII, pp. 110-111.

26 D.H. Lawrence, *Classici americani*, tr. it. Bompiani, Milano 1948, p. 193.

16. PLATONE, I GRECI

Il platonismo appare come una dottrina selettiva, una selezione dei pretendenti, dei rivali. Tutte le cose o tutti gli esseri pretendono certe qualità; si tratta di giudicare la fondatezza o la legittimità delle pretese. L'Idea è posta da Platone come ciò che possiede una qualità in primo grado (necessariamente e universalmente) e che dovrebbe permettere, grazie a delle prove, di determinare che cosa possiede la qualità in secondo, in terzo grado, secondo la natura della partecipazione. È questa la dottrina del giudizio. Il pretendente legittimo è il partecipante, colui che possiede la qualità in secondo grado e la cui pretesa è convalidata dall'idea. Il platonismo è l'Odissea filosofica che si prolunga nel neoplatonismo. E affronta la sofistica come proprio nemico, ma anche come proprio limite e doppio: poiché pretende tutto o qualsiasi cosa, il sofista rischia seriamente di scompigliare la selezione, di pervertire il giudizio.

Questo problema ha origine nella città. Poiché rifiutano ogni trascendenza imperiale barbara, le società greche, le città (anche nel caso di tirannie) formano dei campi d'immanenza. Questi sono riempiti, popolati da società di amici, ossia di liberi rivali, le cui pretese entrano volta per volta in un *agón* emulativo e si esercitano negli ambiti più diversi: amore, atletica, politica, magistrature. Un tale regime comporta evidentemente un'importanza determinante dell'opinione. Lo si vede in particolare nel caso di Atene e della sua democrazia: *autochtonia*, *philia*, *dóxa* sono i tre tratti fondamentali e le condizioni sotto le quali nasce e si sviluppa la filosofia. La filosofia può intellettualmente criticare questi tratti, superarli, correggerli, ma resta sempre indicizzata su di essi. Il filosofo greco fa appello a un ordine immanente al cosmo, come ha dimostrato Vernant. Si presenta come amico della saggezza (e non come un saggio alla maniera orientale). Si propone di "rettificare", di garantire l'opinione degli uomini. Sono

caratteristiche che sopravvivono nelle società occidentali, anche se vi assumono un senso nuovo, e che spiegano la permanenza della filosofia nell'economia del nostro mondo democratico: campo d'immanenza del "capitale", società dei fratelli o dei compagni a cui ogni rivoluzione si richiama (e libera concorrenza tra fratelli), regno dell'opinione.

Ma quel che Platone rimprovera alla democrazia ateniese è il fatto che tutti pretendono qualsiasi cosa; da qui il suo tentativo di ripristinare criteri di selezione fra rivali. Dovrà erigere un nuovo tipo di trascendenza, diversa dalla trascendenza imperiale o mitica (benché Platone si serva del mito attribuendogli una funzione speciale). Dovrà inventare una trascendenza che si esercita e si situa *nel* campo dell'immanenza stesso: questo è il senso della teoria delle Idee. E la filosofia moderna continuerà, a questo riguardo, a seguire Platone: incontrare una trascendenza in seno all'immanente in quanto tale. Il dono avvelenato del platonismo consiste nell'aver introdotto la trascendenza in filosofia, nell'aver dato alla trascendenza un senso filosofico plausibile (trionfo del giudizio di Dio). Questa operazione si scontra con molti paradossi e aporie, che concernono per la precisione lo statuto della *dóxa* (*Teeteto*), la natura dell'amicizia e dell'amore (*Simposio*), l'irriducibilità di un'immanenza della Terra (*Timeo*).

Ogni reazione contro il platonismo è un ristabilimento dell'immanenza nella sua estensione e nella sua purezza, che vieta il ritorno d'un trascendente. Il problema è sapere se una simile reazione abbandona il progetto di selezione dei rivali, o se redige invece, come credevano Spinoza e Nietzsche, metodi di selezione del tutto diversi: questi non vertono più sulle pretese come atti di trascendenza, ma sul modo in cui l'esistente si riempie di immanenza (l'Eterno ritorno, come capacità di qualcosa o di qualcuno di ritornare eternamente). La selezione non verte più sulla pretesa, ma sulla potenza. La potenza è modesta, all'opposto della pretesa. In verità, sfuggono al platonismo solo le filosofie della pura immanenza: dagli Stoici a Spinoza o a Nietzsche.

17. SPINOZA E LE TRE “ETICHE

Non sono uno Spinoza qualunque,
per mettermi a sgambettare
Cechov, *Le nozze*

Alla prima lettura, può capitare che l'*Etica* sembri un lungo movimento continuo che procede quasi dritto, con una forza e una serenità incomparabili, passando e ripassando attraverso definizioni, assiomi, postulati, dimostrazioni, corollari e scoli, trascinando il tutto nel suo corso grandioso. È come un fiume che ora si dispiega e ora si divide in mille bracci; ora accelera e ora rallenta, ma affermando sempre la sua unità radicale. E sembra che il latino di Spinoza, dall'apparenza scolastica, costituisca la nave senza età che segue il fiume eterno. Ma, man mano che le emozioni invadono il lettore, oppure grazie a una seconda lettura, queste due impressioni si rivelano erranee. Questo libro, uno dei più grandi del mondo, non è come si credeva in un primo momento: non è omogeneo, rettilineo, continuo, sereno, navigabile, linguaggio puro e senza stile.

L'*Etica* presenta tre elementi, che non sono solo dei contenuti, ma delle forme d'espressione: i Segni o affetti; le Nozioni o concetti; le Essenze o percetti. Corrispondono ai tre generi di conoscenza, che sono anche dei modi di esistenza e d'espressione.

Un segno, secondo Spinoza, può avere più sensi. Ma è sempre un *effetto*. Un effetto è prima di tutto la traccia di un corpo su di un altro, lo stato di un corpo in quanto subisce l'azione di un altro corpo: è un '*affectio*', per esempio l'effetto del sole sul nostro corpo, che “indica” la natura del corpo investito e “implica” solo la natura del corpo che ha prodotto l'affezione. Noi conosciamo le nostre affezioni attraverso le idee che abbiamo, sensazioni o percezioni, sensazioni di calore, di colore, percezioni di forma e di distanza (il sole è in alto, è

un disco d'oro, è a duecento piedi...), Li si potrebbe chiamare, per comodità, segni *scalari*, poiché esprimono il nostro stato in un momento del tempo e si distinguono così da un altro tipo di segni: il fatto è che lo stato attuale è sempre una sezione della nostra durata, e determina a questo titolo un aumento o una diminuzione, un'espansione o una restrizione della nostra esistenza nella durata in rapporto allo stato precedente, per quanto prossimo esso sia. Non che noi confrontiamo i due stati in un'operazione riflessiva; ma ogni stato d'affezione determina un passaggio a un "più" o a un "meno": il calore del sole mi riempie, oppure al contrario il suo bruciore mi respinge. L'affezione non è dunque solo l'effetto istantaneo di un corpo sul mio, ma ha anche un effetto sulla mia durata, piacere o dolore, gioia o tristezza. Sono dei passaggi, dei divenire, delle salite e delle cadute, delle variazioni continue di potenza, che vanno da uno stato all'altro: le si chiamerà *affetti*, propriamente parlando, e non più affezioni. Sono segni di crescita o di decrescenza, dei segni *vettoriali* (del tipo gioia-tristezza) e non più scalari come le affezioni, sensazioni o percezioni.

In realtà, c'è un numero maggiore di tipi di segni. I segni scalari hanno quattro tipi principali: gli uni, effetti fisici sensoriali o percettivi che contengono solo implicitamente la natura della loro causa, sono essenzialmente *indicativi*, e indicano la nostra natura piuttosto che un'altra cosa. In secondo luogo, siccome la nostra natura è finita, ritiene di ciò che la colpisce solo questo o quel carattere selezionato (l'uomo animale verticale, o ragionevole, o che ride). Di questo genere sono i segni *astrattivi*. In terzo luogo, siccome il segno è sempre effetto, noi scambiamo l'effetto per un fine, o l'idea dell'effetto per la causa (poiché il sole riscalda, crediamo che sia fatto "per" riscaldarci; poiché il frutto ha un gusto amaro, Adamo crede che non "debba" essere mangiato). Si tratta in questo caso di effetti morali, o segni *imperativi*: Non mangiare quel frutto! Mettiti al sole! Gli ultimi segni scalari, infine, sono degli effetti immaginari; le nostre sensazioni e percezioni ci fanno pensare a esseri sovrasensibili che ne sarebbero la causa ultima, e inversamente ci figuriamo questi esseri secondo l'immagine smisuratamente ingrandita di ciò che ci colpisce (Dio come sole infinito, oppure come Principe o Legislatore) .

Sono, questi, segni *ermeneutici* o *interpretativi*. I profeti, che sono i più grandi specialisti di segni, combinano a meraviglia gli astrattivi, gli imperativi e gli interpretativi. Un celebre capitolo del *Trattato teologico-politico* unisce a questo riguardo la potenza della comicità e la profondità dell'analisi. Ci sono quindi quattro segni scalari d'affezione, che si potrebbero chiamare: gli indici sensibili, le icone logiche, i simboli morali, gli idoli metafisici.

Ci sono ancora due tipi di segni vettoriali d'affetto, secondo che il vettore sia di aumento o diminuzione, crescita o decrescenza, gioia o tristezza. Queste due specie di segni si potrebbero chiamare potenze accrescitive e servitù diminutive. Vi si potrebbe aggiungere una terza specie, i segni ambigui o fluttuanti, quando un'affezione aumenta e diminuisce al tempo stesso la nostra potenza, o ci investe al tempo stesso di gioia e di tristezza. Ci sono quindi sei segni, o sette, che si combinano incessantemente. In particolare gli scalari si combinano necessariamente con dei vettoriali. Gli affetti suppongono sempre delle affezioni da cui derivano, anche se non si riducono a esse.

Le caratteristiche comuni di tutti questi segni sono: l'associabilità, la variabilità e l'equivocità o analogia. Le affezioni variano secondo le catene di associazione fra i corpi (il sole indurisce l'argilla e fa fondere la cera, il cavallo non è lo stesso per il guerriero e per il contadino). Anche gli affetti morali variano secondo i popoli; e ciascun profeta ha dei segni personali a cui l'immaginazione risponde. Quanto alle interpretazioni, sono fondamentalmente equivocate, secondo l'associazione variabile che si opera fra un dato e qualcosa che non è dato. È un linguaggio equivoco o d'analogia che presta a Dio un intelletto e una volontà infiniti, secondo l'immagine ingrandita del nostro intelletto e della nostra volontà: è un equivoco simile a quello che si attua a proposito del cane, animale che abbaia, e il Cane, costellazione celeste. Se dei segni come le parole sono convenzionali, è appunto perché operano sui segni naturali e ne classificano soltanto la variabilità e l'equivocità: i segni convenzionali sono degli Astratti che fissano una costante relativa per catene di associazioni variabili. La distinzione convenzionale-naturale non è dunque determinante per i segni, non più di quella Stato

sociale-stato di natura; anche i segni vettoriali possono dipendere da convenzioni, come le ricompense (aumento) e le punizioni (diminuzione). I segni vettoriali in generale, ossia gli affetti, entrano in associazioni variabili tanto quanto le affezioni; quel che è crescita per una parte del corpo può essere diminuzione per un'altra, quel che è servitù dell'uno è potenza dell'altro, e una salita può essere seguita da una discesa e viceversa.

I segni *non hanno per referente diretto degli oggetti*. Sono degli stati corporei (affezioni) o delle variazioni di potenza (affetti) che rimandano gli uni agli altri. I segni rinviano ai segni. Hanno per referente delle mescolanze confuse di corpi e delle variazioni oscure di potenza, secondo un ordine che è quello del Caso o dell'incontro fortuito fra i corpi. I segni sono degli effetti: effetti di un corpo su un altro nello spazio, o affezione; effetto di un'affezione su una durata, o affetto. Sulla scia degli Stoici, Spinoza spezza la causalità in due catene ben distinte: gli effetti fra di loro, a condizione di stringere a loro volta le cause fra di loro. Gli effetti rinviano agli effetti come i segni ai segni: conseguenze separate dalle loro premesse. Non è quindi solo causalmente, ma anche otticamente che bisogna intendere "effetto". Gli effetti o segni sono *ombre* che giocano alla superficie dei corpi, sempre fra due corpi. L'ombra è sempre ai margini. È sempre un corpo che fa ombra a un altro. Conosciamo quindi i corpi attraverso la loro ombra su di noi, ed è attraverso la nostra ombra che ci conosciamo, noi e i nostri corpi. I segni sono *effetti di luce* in uno spazio colmo di cose che si scontrano a caso. Se Spinoza si distingue essenzialmente da Leibniz, è perché questi, vicino a un'ispirazione barocca, vede nell'Oscuro ("*fuscum subnigrum*") una matrice, una premessa, da cui usciranno il chiaroscuro, i colori e anche la luce. In Spinoza, invece, tutto è luce, e l'Oscuro è solo ombra, un semplice effetto di luce, un limite della luce su dei corpi che la riflettono (affezione) o l'assorbono (affetto): è più vicino a Bisanzio che al Barocco. Invece di una luce che esce dalle gradazioni d'ombra per accumulo del rosso, si ha una luce che crea delle gradazioni d'ombra blu. Il chiaroscuro è a sua volta un effetto di schiarimento o di scurimento dell'ombra: sono le variazioni di potenza o segni vettoriali che costituiscono le gradazioni di

chiaroscuro, essendo l'aumento di potenza uno schiarimento, la diminuzione di potenza uno scurimento.

Se consideriamo il secondo elemento *dell'Etica*, vediamo sorgere un'opposizione determinante con i segni: *le nozioni comuni sono dei concetti d'oggetti* e gli oggetti sono delle cause. La luce non è più riflessa o assorbita da corpi che producono l'ombra, ma rende i corpi trasparenti rivelandone l'intima "struttura" [*fabbrica*]. È il secondo aspetto della luce; e l'intelletto è l'apprensione vera delle strutture dei corpi, mentre l'immaginazione era soltanto la presa dell'ombra di un corpo su di un altro. Si tratta anche qui di ottica, ma di una geometria ottica. La struttura infatti è geometrica e consiste in linee solide, ma che si formano e si deformano, agendo come causa. A costituire la struttura è un rapporto composto, di movimento e di riposo, di velocità e di lentezza, che si stabilisce fra le parti infinitamente piccole di un corpo trasparente. Siccome le parti vanno sempre per infinità più o meno grandi, c'è in ciascun corpo un'infinità di rapporti che si compongono e si decompongono, in modo che il corpo entra a sua volta in un corpo più vasto, sotto un nuovo rapporto composto, oppure fa risaltare i corpi più piccoli sotto i loro rapporti compositivi. I modi sono strutture geometriche, ma fluenti, che si trasformano e si deformano nella luce, a velocità variabili. La struttura è ritmo, ossia concatenazione di figure che compongono e scompongono i loro rapporti. È la causa delle disarmonie fra corpi, quando i rapporti si scompongono, e delle loro affinità, quando compongono un rapporto nuovo. Ma è una doppia direzione simultanea. Il chilo e la linfa sono due corpi presi sotto due rapporti che costituiscono il sangue sotto un rapporto composto, salvo che un veleno decomponga il sangue. Se imparo a nuotare o a ballare, bisogna che i miei movimenti e le mie pause, le mie velocità e le mie lentezze assumano un ritmo comune a quello del mare o del partner, secondo un adeguamento più o meno durevole. La struttura ha sempre più d'un corpo in comune e rinvia a un concetto d'oggetto, ossia a una nozione comune. *La struttura o l'oggetto è formato da almeno due corpi*, ciascuno formato da due o più corpi all'infinito, che si uniscono nell'altro senso in corpi sempre più vasti e composti, fino all'unico oggetto dell'intera

Natura, struttura infinitamente trasformabile e deformabile, ritmo universale, *Facies totius Naturae*, modo infinito. Le nozioni comuni sono universali, ma lo sono “più o meno”, secondo che formino il concetto di almeno due corpi, o quello di tutti i corpi possibili (essere nello spazio, essere in movimento e in riposo...).

Così intesi, i modi sono delle proiezioni. O piuttosto le variazioni di un oggetto sono le proiezioni che *racchiudono* un rapporto di movimento e di riposo come loro invariante (involuzione) . E siccome ogni rapporto si completa grazie a tutti gli altri, all'infinito, in un ordine ogni volta variabile, quest'ordine è il profilo o la proiezione che implica ogni volta la faccia dell'intera Natura, o il rapporto di tutti i rapporti.¹

I modi come proiezioni di luce sono anche dei colori, delle *cause coloranti*. I colori entrano in rapporti di complementarità e di contrasto che fanno sì che ognuno, al limite, ricostruisca il tutto, e che tutti si riuniscano nel bianco (modo infinito) secondo un ordine di composizione, o ne escano nell'ordine di scomposizione. Di ogni colore bisogna dire quel che Goethe dice del bianco: è l'opacità propria del trasparente puro.² La struttura solida e rettilinea è necessariamente colorata, perché è l'opacità che si rileva quando la luce rende il corpo trasparente. E' così affermata una differenza di natura *fra il colore e l'ombra, la causa colorante e l'effetto d'ombra*: l'uno “finisce” adeguatamente la luce, l'altro l'abolisce nell'inadeguato. Di Vermeer si è potuto dire che sostituiva il chiaroscuro con la complementarità e il contrasto dei colori. Non è che l'ombra sparisca, ma resta come un effetto isolabile dalla propria causa, una conseguenza separata, un segno estrinseco distinto dai colori e dai loro rapporti.³ In Vermeer si vede l'ombra staccarsi e portarsi in avanti, per inquadrare o listare il fondo luminoso da cui procede (*La lattaia, La collana di perle, La lettera d'amore*). E' così che Vermeer si oppone alla tradizione del chiaroscuro; e sotto questi aspetti Spinoza resta infinitamente più vicino a Vermeer che a Rembrandt.

Fra i segni e i concetti, la distinzione sembra quindi irriducibile, insormontabile, come in Eschilo: “Non è più attraverso un linguaggio muto, né attraverso il fumo di un fuoco ardente su una cima che si esprimerà, ma in termini chiari...”.⁴ I segni o affetti sono delle idee inadeguate e delle

passioni; le nozioni comuni o concetti sono delle idee adeguate da cui derivano vere azioni. Se si fa riferimento alla sfaldatura della causalità, i segni rinviano ai segni come gli effetti agli effetti, secondo una *concatenazione associativa* che dipende da un ordine come semplice incontro casuale dei corpi fisici. Ma riguardo al fatto che i concetti rinviano ai concetti, o le cause alle cause, ciò avviene secondo una *concatenazione cosiddetta automatica*, determinata dall'ordine necessario dei rapporti o proporzioni, dalla successione determinata delle loro trasformazioni e deformazioni. Pare quindi che, contrariamente a quanto crediamo, i segni o gli affetti non siano e non possano essere un elemento positivo dell'*Etica*, e ancor meno una forma di espressione. Il genere di conoscenza da essi costituito è a malapena una conoscenza; è piuttosto un'esperienza in cui si ritrovano in maniera casuale delle idee confuse di mescolamenti fra corpi, degli imperativi bruti di evitare la tale commistione e di cercarne un'altra, e delle interpretazioni più o meno deliranti di queste situazioni. E' un linguaggio materiale affettivo piuttosto che una forma d'espressione, che assomiglia alle grida più che al discorso del concetto. Pare quindi che, se i segni affetti intervengono nell'*Etica*, sia solo per essere severamente criticati, denunciati, rinviati alla loro notte sulla quale la luce rimbalza, o nella quale sparisce.

Eppure non può essere così. Il libro II dell'*Etica* espone le nozioni comuni incominciando con "le più universali" (quelle che si addicono a tutti i corpi): suppone che i concetti siano già dati, e da qui deriva l'impressione che non debbano niente ai segni. Ma quando ci si chiede *come* arriviamo a formare un concetto, o come risaliamo dagli effetti alle cause, è pur necessario che certi segni ci servano almeno da trampolino e che certi affetti ci diano lo slancio necessario (libro v). È nell'incontro casuale fra i corpi che possiamo selezionare l'idea di certi corpi che convengono al nostro e che ci apportano gioia, ossia aumentano la nostra potenza. Ed è solo quando la nostra potenza è aumentata a sufficienza, fino a un dato punto, senz'altro variabile per ciascuno, che entriamo in possesso di questa potenza e diventiamo capaci di formare un concetto, incominciando dal meno universale (convenienza del nostro corpo con *un* altro), salvo raggiungere in seguito concetti

sempre più vasti secondo l'ordine di composizione dei rapporti. C'è quindi una *selezione* degli affetti passionali e delle idee da cui dipendono, che deve liberare le gioie, segni vettoriali di aumento di potenza, e respingere le tristezze, segni di diminuzione: questa selezione degli affetti è la condizione stessa per uscire dal primo genere di conoscenza e raggiungere il concetto acquisendo una potenza sufficiente. I segni di aumento restano passioni, e le idee che suppongono restano inadeguate: ma sono comunque i precursori delle nozioni, gli oscuri precursori. Per di più, quando saranno raggiunte le nozioni comuni e ne deriveranno le azioni come affetti attivi di un nuovo tipo, non per questo scompariranno le idee inadeguate e gli affetti passionali, ossia i segni, comprese le tristezze inevitabili. Continueranno a sussistere, fiancheggiando le nozioni, ma perderanno il loro carattere esclusivo e tirannico a vantaggio delle nozioni e delle azioni. C'è quindi nei segni qualcosa che prepara e duplica al tempo stesso i concetti. I raggi di luce sono al tempo stesso preparati e accompagnati da quei processi che continuano a operare nell'ombra. *I valori del chiaroscuro si reintroducono* in Spinoza, poiché la gioia come passione è un segno di schiarimento che ci conduce alla luce delle nozioni. E l'*Etica* non può fare a meno di una forma di espressione passionale e per segni, la sola capace di operare l'indispensabile selezione senza la quale resteremmo condannati al primo genere.

Questa selezione è molto dura, molto difficile. Le gioie e le tristezze, gli aumenti e le diminuzioni, gli schiarimenti e gli scurimenti sono spesso ambigui, parziali, cangianti, reciprocamente mescolati. E soprattutto ci sono molte persone che non possono stabilire il loro Potere se non sulla tristezza e l'afflizione, sulla diminuzione di potenza degli altri, sull'oscuramento del mondo: fanno come se la tristezza fosse una promessa di gioia, anzi già una gioia di per sé. Instaurano un culto della tristezza, della servitù o dell'impotenza, della morte. Continuano a emettere e imporre segni di tristezza, che presentano come ideali e gioie alle anime che loro stessi hanno rese malate. Così la coppia infernale, il Despota e il Prete, terribili "giudici" della vita. La selezione dei segni o degli affetti, come prima condizione della nascita del concetto, non implica quindi solo lo sforzo personale che ciascuno deve fare

su di sé (Ragione), ma una lotta passionale, un combattimento affettivo inesorabile, con il rischio di morire, in cui i segni affrontano i segni e gli affetti si scontrano con gli affetti, perché si salvi un po' di gioia che ci faccia uscire dall'ombra e cambiare genere. Le grida del linguaggio dei segni sottolineano questa lotta delle passioni, delle gioie e delle tristezze, degli aumenti e delle diminuzioni di potenza.

L'Etica, almeno quasi tutta *l'Etica*, è scritta in nozioni comuni, cominciando con le più generali e sviluppandone incessantemente le conseguenze. Suppone le nozioni comuni acquisite o date. *L'Etica* è il discorso del concetto. E' un sistema discorsivo e deduttivo. Da qui il suo aspetto di fiume tranquillo e potente. Definizioni, assiomi, postulati, proposizioni, dimostrazioni e corollari formano un corso grandioso. E quando l'uno o l'altro di questi elementi tratta delle idee inadeguate o delle passioni, è per denunciarne l'insufficienza, per respingerle il più possibile sulle rive, come materiali di deposito. Ma c'è un altro elemento che solo in apparenza è della stessa natura dei precedenti. Sono gli "scoli", che però s'inseriscono nella catena dimostrativa e che hanno, come il lettore fa presto ad accorgersi, un tono del tutto diverso. È un altro stile, quasi un'altra lingua. Operano nell'ombra, si sforzano di sbrogliare quel che c'impedisce di accedere alle nozioni comuni e ciò che, invece, ce lo permette, quel che diminuisce e quel che aumenta la nostra potenza, i tristi segni della nostra servitù e i segni gioiosi delle nostre liberazioni. Denunciano i personaggi che stanno dietro le nostre diminuzioni di potenza, quelli che hanno interesse ad alimentare e propagare la tristezza, il despota e il prete. Annunciano il segno o la condizione dell'uomo nuovo, quello che ha aumentato la propria potenza abbastanza da formare dei concetti e convertire gli affetti in azioni.

Gli scolii sono ostensivi e polemici. Se è vero che il più delle volte gli scolii rinviano agli scolii, è evidente che costituiscono di per sé una catena specifica, distinta da quella degli elementi dimostrativi e discorsivi. Viceversa, le dimostrazioni non rinviano agli scolii, ma ad altre dimostrazioni, definizioni, assiomi e postulati. Se gli scolii s'inseriscono nella catena dimostrativa, non è tanto perché ne facciano parte, quanto perché la tagliano e ritagliano, in virtù della loro natura. E'

come una catena spezzata, discontinua, sotterranea, vulcanica, che giunge a intervalli irregolari a interrompere la catena degli elementi dimostrativi, la grande catena fluviale e continua. Ogni scolio è come un faro che scambia i propri segnali con altri, a distanza e attraverso il flusso delle dimostrazioni. È come una lingua di fuoco che si distingue dal linguaggio delle acque. All'apparenza è senz'altro lo stesso latino, ma verrebbe da credere negli scoli che il latino sia tradotto dall'ebraico. Gli scoli formano per loro conto un libro della Collera e del Riso, come se fosse la contro-Bibbia di Spinoza. È il libro dei Segni, che accompagna costantemente l'*Etica* più visibile, il libro del Concetto, e che erompe solo nei punti d'esplosione. E nondimeno è un elemento perfettamente positivo e una forma d'espressione autonoma nella composizione della doppia *Etica*. I due libri, le due *Etiche* coesistono, l'una svolgendo le sue libere nozioni conquistate alla luce delle trasparenze, mentre l'altra, nel profondo dell'oscura mescolanza dei corpi, prosegue il combattimento fra le servitù e le liberazioni. Due *Etiche* almeno, che hanno un solo e identico senso, ma non la stessa lingua, come due versioni del linguaggio di Dio.

Robert Sasso accetta il principio di una differenza di natura fra la catena degli scoli e la concatenazione dimostrativa. Osserva però che non è il caso di considerare a sua volta la concatenazione dimostrativa come un corso omogeneo, continuo e rettilineo, che si svolga al riparo delle turbolenze e degli accidenti. Non è solo perché gli scoli, facendo irruzione nella serie delle dimostrazioni, giungono a spezzarne il coro in questo o quel punto. E' in sé, dice Sasso, che il concetto passa attraverso momenti molto variabili: definizioni, assiomi, postulati, dimostrazioni più o meno lente o rapide.⁵ E Sasso ha certamente ragione. Si potrebbero distinguere *stazioni*, *bracci*, *gomiti*, *anse*, accelerazioni e rallentamenti ecc. Le prefazioni e le appendici, che segnano l'inizio e la fine delle grandi parti, sono come stazioni in cui il battello sul fiume lascia salire nuovi viaggiatori e scendere quelli vecchi; vi si opera spesso il collegamento fra le dimostrazioni e gli scoli. I bracci appaiono quando una stessa proposizione può essere dimostrata in diversi modi. E i gomiti quando cambia l'orientamento del fiume: è con il favore di un gomito che una sola sostanza è posta per tutti i suoi attributi, mentre a monte ogni attributo

poteva avere una sostanza e una sola. Così un gomito introduce la fisica dei corpi. I corollari poi costituiscono delle derivazioni che ritornano ad ansa sulla proposizione dimostrata, Infine le serie di dimostrazioni manifestano velocità e lentezze relative, in base a come il fiume allarga o restringe il suo corso: per esempio, Spinoza sosterrà sempre che non si può partire da Dio, dall'idea di Dio, ma che bisogna arrivarci *il più presto possibile*. Si potrebbero fare delle distinzioni in molte altre figure dimostrative. Comunque, nonostante queste varietà, si tratta dello stesso fiume che perdura attraverso tutti i suoi stati e che forma l'*Etica* del concetto o del secondo genere di conoscenza. Perciò crediamo che la differenza fra gli scolii e gli altri elementi sia più importante, perché è questa in ultima istanza che rende conto delle differenze fra elementi dimostrativi. Il fiume non incontrerebbe tante avventure senza l'azione sotterranea degli scolii. Sono loro a scandire le dimostrazioni, a garantire le svolte. È tutta l'*Etica* del concetto, nella sua varietà, che ha bisogno di un *Etica* dei segni nella loro specificità. La varietà del corso delle dimostrazioni non corrisponde punto per punto alle scosse e alle spinte degli scolii, e tuttavia le suppone, le implica.

Ma forse c'è anche una terza *Etica*, rappresentata dal libro V, incarnata nel libro V, o almeno in gran parte del libro V. Non è come le altre due che coesistono lungo tutto il corso; occupa un posto preciso, l'ultimo. Eppure ne è, fin dall'inizio, il centro, il punto focale che agiva ancor prima di comparire. Bisogna immaginare il libro V come coestensivo a tutti gli altri; sembra in apparenza di arrivarci, ma esso era sempre lì, da sempre, È il terzo elemento della logica di Spinoza: non più i segni o affetti, né i concetti, ma le Essenze o Singolarità, i Percetti. È il terzo stato della luce. Non più i segni d'ombra né la luce come colore, ma la luce in sé e per sé. Le nozioni comuni (concetti) sono rivelate dalla luce che attraversa i corpi e li rende trasparenti; rinviano quindi a figure o strutture geometriche (*fabrica*), tanto più vive in quanto sono trasformabili e deformabili in uno spazio proiettivo, sottoposte alle esigenze di una geometria proiettiva alla maniera di Desargues. Ma le essenze sono di tutt'altra natura: *pure figure di*

luce prodotte dal Luminoso sostanziale (e non più figure geometriche rivelate dalla luce).⁶ Si è spesso osservato che le idee platoniche, e anche quelle cartesiane, restavano “tattilo-ottiche”: tocca a Plotino rispetto a Platone, e a Spinoza rispetto a Descartes, elevarsi a un mondo ottico puro. Le nozioni comuni, in quanto riguardano rapporti di proiezione, sono già figure ottiche (benché conservino ancora un minimo di riferimenti tattili). Ma le essenze sono pure figure di luce: sono in se stesse delle “contemplazioni”, ossia contemplano tanto quanto sono contemplate, in un’unità di Dio, del soggetto o dell’oggetto (*percetti*). Le nozioni comuni rimandano a rapporti di movimenti e di riposo che costituiscono delle velocità relative; le essenze invece sono delle velocità assolute che non compongono lo spazio per via di proiezioni, ma lo riempiono in una sola volta, in un colpo solo.⁷ Uno degli apporti più notevoli di Jules Lagneau è quello di aver dimostrato l’importanza delle velocità nel pensiero così come lo concepisce Spinoza, anche se Lagneau riporta la velocità assoluta a una velocità relativa.⁸ Sono tuttavia le due caratteristiche delle essenze: *velocità assoluta e non più relativa, figure di luce e non più figure geometriche rivelate dalla luce*. La velocità relativa è quella delle affezioni e degli affetti: velocità d’azione di un corpo su un altro nello spazio, velocità di passaggio da uno stato all’altro nella durata. Quel che le nozioni colgono, sono i rapporti fra velocità relative. Ma la velocità assoluta è il modo in cui un’essenza sorvola nell’eternità i suoi affetti e le sue affezioni (velocità di potenza).

Perché il libro v costituisca da solo una terza *Etica*, non basta che abbia un oggetto specifico, dovrebbe assumere anche un metodo distinto rispetto agli altri due. Non sembra che sia così, dal momento che esso presenta solo degli elementi dimostrativi e degli scolii. Eppure il lettore ha l’impressione che il metodo geometrico prenda qui un’aria primitiva e inusitata, che potrebbe fargli credere che il libro V non sia altro che una versione provvisoria, un canovaccio: le proposizioni e le dimostrazioni sono attraversate da iati così violenti, comportano tante ellissi e contrazioni, che i sillogismi sembrano sostituiti da semplici “entimemi”.⁹ E più si legge il libro V, più ci si dice che questi tratti non sono delle

imperfezioni nell'esercizio del metodo, né degli scorci, ma si addicono perfettamente alle essenze in quanto queste oltrepassano qualsiasi ordine di discorsività e di deduzione. Non sono dei semplici procedimenti di fatto, ma tutta una procedura di diritto. Infatti il metodo geometrico a livello dei concetti è un metodo d'esposizione che esige compiutezza e saturazione: per questo le nozioni comuni sono esposte di per se stesse, a partire dalle più universali, come in un'assiomatica, senza che ci si debba domandare come effettivamente si arriva a *una* nozione comune. Ma il metodo geometrico del libro V è un metodo d'invenzione che procede per intervalli e attraverso salti, iati e contrazioni, alla maniera d'un cane che cerca piuttosto che di un uomo razionale che espone. Forse va al di là di qualsiasi dimostrazione, nella misura in cui opera nell'"indecidibile".

Quando i matematici non si dedicano alla costituzione di un'assiomatica, il loro stile d'invenzione presenta strani poteri e le concatenazioni deduttive sono spezzate da larghe discontinuità, oppure violentemente contratte. Nessuno negava il genio di Desargues, ma dei matematici come Huygens o Descartes avevano difficoltà a capirlo. Che ogni piano sia "polare" rispetto a un punto, e ogni punto sia "polo" di un piano, viene dimostrato in modo talmente rapido che bisogna supplire a tutto quei che ci si lascia indietro. Nessuno ha descritto meglio di Evariste Galois, che incontra a sua volta tanta incomprensione dai suoi pari, questo pensiero che procede a scossoni, che salta, che cozza, che coglie delle essenze singolari nelle matematiche: gii analisti "non deducono, ma combinano, compongono; quando arrivano alla verità, ci sono arrivati andando a sbattere da una parte e dall'altra".¹⁰ E inoltre queste caratteristiche non appaiono semplici imperfezioni nell'esposizione, per fare "più svelto", ma potenze di un nuovo ordine di pensiero che acquista una velocità assoluta. Ci sembra che il libro V dell'*Etica* dia prova di questo pensiero, irriducibile a quello che si manifesta attraverso nozioni comuni nel corso dei primi quattro libri. Se i libri, come dice Blanchot, hanno come correlato "l'assenza di libro" (o un libro più segreto fatto di carne e di sangue), il libro V può essere questa assenza o questo segreto in cui i segni e i concetti svaniscono, e le cose si mettono a scrivere da

sole e per sé sole, superando intervalli di spazio.

Prendiamo la proposizione 10: “Finché non siamo tormentati da affetti contrari alla nostra natura, abbiamo il potere di ordinare e vincolare le affezioni del corpo secondo un ordine relativo all’intelletto”. Fra la subordinata e la principale appare una faglia immensa, un intervallo; perché gli affetti contrari alla nostra natura ci impediscono prima di tutto di formare nozioni comuni, poiché dipendono da corpi che sconvengono al nostro; invece, ogni volta che un corpo conviene al nostro e aumenta la nostra potenza (gioia), può essere fondata una nozione comune ai due corpi, dalla quale scaturiranno un ordine e un concatenamento attivi delle affezioni. In questa faglia volontariamente scavata, le idee di convenienza fra due corpi e di nozione comune ristretta hanno una presenza solo implicita, e appaiono tutt’e due solo se si ricostituisce un anello mancante: intervallo doppio. Se non si fa questa ricostituzione, se non si riempie questo bianco, non solo la dimostrazione non è conclusiva, ma resteremo per sempre indecisi riguardo alla questione fondamentale: come arriviamo a formare una qualsiasi nozione comune? e perché si tratta di una nozione del tipo meno universale (comune al nostro corpo e a *un* altro)? L’intervallo, lo iato hanno la funzione di avvicinare al massimo termini di per sé distanti e di assicurare così una velocità di sorvolo assoluta. Le velocità possono essere assolute e tuttavia più o meno grandi. La grandezza di una velocità si misura appunto dalla distanza che supera d’un colpo, ossia dal numero di intermediari che racchiude, sorvola o sottintende (qui, almeno due). Ci sono sempre salti, lacune e cesure come caratteri positivi del terzo genere.

Un altro esempio può essere offerto dalle proposizioni 14 e 22, nelle quali si passa, stavolta per contrazione, dall’idea di Dio come la nozione comune più universale all’idea di Dio come l’essenza più singolare. È come se si saltasse dalla velocità relativa (la più grande) alla velocità assoluta. Infine, per limitarci a un piccolo numero di esempi, la dimostrazione 30 traccia, ma come per linee punteggiate, una specie di triangolo sublime i cui vertici sono figure di luce (l’io, il Mondo e Dio) e i cui lati come distanze sono percorsi a una velocità assoluta che si rivela a sua volta come la più grande.

Le caratteristiche speciali del libro V, il suo modo di superare il metodo dei libri precedenti, rimandano sempre a questo: la velocità assoluta delle figure di luce.

L'*Etica* delle definizioni, assiomi e postulati, dimostrazioni e corollari, è un libro-fiume che sviluppa il suo corso. Ma l'*Etica* degli scolii è un libro di fuoco, sotterraneo. L'*Etica* del libro V è un libro aereo, di luce, che procede per lampi. Una logica del segno, una logica del concetto, una logica dell'essenza: l'Ombra, il Colore, la Luce. Ciascuna delle tre *Etiche* coesiste con le altre e si prolunga nelle altre, nonostante le differenze di natura. E' un solo e medesimo mondo. Ciascuna tende delle passerelle per superare il vuoto che le separa.

Note

1 Yvonne Toros (Spinoza et l'espace projectif, tesi, Paris-VIIIe) fa valere diversi argomenti per dimostrare che la geometria che ispira Spinoza non è quella di Descartes e nemmeno di Hobbes, ma una geometria proiettiva ottica alla maniera di Desargues. Questi argomenti sembrano decisivi e comportano, come vedremo, una nuova comprensione dello spinozismo. In un lavoro precedente (Espace et transformation: Spinoza, Paris-I) la Toros confrontava Spinoza e Vermeer e abbozzava una teoria proiettiva del colore in funzione del Trattato dell'arcobaleno.

2 W. Goethe, Teoria dei colori, tr. it. Il Saggiatore, Milano 1979, § 479. Sulla tendenza di ogni colore a ricostituire il tutto, cfr. §§ 803-815.

3 Cfr. G. Ungaretti (Vermeer, Ed. de l'Echoppe, Paris 1990): "colore che vede come un colore in sé, come luce, e di cui vede anche, di cui isola, quand'è vista, l'ombra...". Ci si riferirà anche al testo teatrale di Gilles Aillaud, Vermeer et Spinoza, Ed. Bourgois, Paris 1987.

4 Eschilo, Agamennone, w. 495-500,

5 Cfr. R. Sasso, "Discours et non-discours de l'Ethique", Revue de synthèse, n. 89, gennaio 1978.

6 La scienza s'imbatte in questo problema delle figure geometriche e delle figure di luce (così in Durée et simultanéité, cap. V, Bergson può dire che la teoria della Relatività rovescia la subordinazione tradizionale delle figure di luce alle figure geometriche solide). In arte, il pittore Delaunay contrappone le figure di luce alle figure geometriche del cubismo così come a quelle dell'arte astratta.

7 Yvonne Toros (op. cit., cap. VI) mette appunto in risalto due aspetti o due principi della geometria di Desargues: quello di omologia, che riguarda le proiezioni, e quello che verrà chiamato di "dualità", che riguarda la corrispondenza della linea con il punto e del punto con il piano. È qui che il

parallelismo è inteso in modo nuovo, perché si stabilisce fra un punto nel pensiero (idea di Dio) e uno svolgimento infinito nell'estensione.

8 J. Lagneau, *Célèbres leçons et fragments*, PUF, Paris 19642, pp. 67-68 (la "rapidità del pensiero", di cui si trova l'equivalente solo nella musica e che si basa sul relativo più che sull'assoluto).

9 Cfr. Aristotele, *Analitici primi*, II, 27: l'entimema è un sillogismo in cui l'una o l'altra premessa è sottintesa, occultata, soppressa, elisa. Leibniz riprende la questione (cfr. *Nuovi saggi*, voi. I, cap. I, §§ 4 e 19) e mostra che lo iato non avviene solo nell'esposizione, ma nel nostro stesso pensiero, e che "la forza della conclusione consiste in parte in ciò che si sopprime".

10 Cfr. i testi di Galois in À. Dalams, *Evariste Galois, révolutionnaire et géomètre*, Fasquelle, Paris 1956, p. 121. Si veda anche p. 112 ("Si deve continuamente indicare il corso dei calcoli e prevedere i risultati senza poterli mai effettuare"), e p. 132 ("anche in queste due memorie, e soprattutto nella seconda, si troverà spesso la formula 'non so'"). Ci sarebbe quindi, anche in matematica, uno stile che si definisce attraverso i modi di iato, elisione e contrazione nel pensiero in quanto tale. Si troveranno a questo proposito indicazioni preziose in G.G. Grangei, *Essai d'une philosophie du style* (Odile Jacob, Paris 1988), benché l'autore abbia una concezione del tutto diversa dello stile in matematica (cfr. pp. 20-21).